# حرفيات الإخراج التليفزيوني

تأليف

علي العنــر

## تقديم الكتاب
## حرفيات الإخراج التليفزيوني

كثيرة هي الكتب التي قدمت للمكتبة السينمائية في مجال الإخراج السينمائي ، إلا أن اكتب المتخصصة في الإخراج التليفزيوني تعد بالكاد علي أصابع اليد الواحدة ... ومن هنا جاءت مبادرة الفنان والكاتب الكبر علي العتر ، ليقدم للمكتبة الفنية عموما والتليفزيونية خصوصا واحدا من أهم الكتب التي طال انتظارها ، لتضيف للمكتبة العربية كتابا ، اعتقد أنه المتميز في  أسلوبه والغزير في معلوماته والأدق في تفاصيله ، في مجال الإخراج التليفزيوني تحديدا.

مؤلف الكتاب علي حسن العتر ، خريج معهد السينما عام ١٩٦٩ ، الحاصل علي جائزة أحسن مخرج في مهرجان القاهرة الرابع للإنتاج التليفزيوني عام ١٩٨٨ ، عن برنامج "فن وإبداع" ، خليط من المواهب الفنية والأدبية ، فهو روائي وقصاص ومصور وسيناريست ومخرج ... كتلة من الطاقة والحركة والعمل المثمر الدءوب ، يصل النهار بالليل من أجل فنه ورؤيته للحياة والإنسان ... مهموم بقضايا وطنه ، حريص علي العطاء داخل مصر وخارجها ... سجل العديد من الإنجازات ، وقدم خبرته وعلمه لأجيال كثيرة ، أخذت مكانتها اليوم في بلادهم في مجال السينما والتليفزيون.

في كتابه " حرفيات الإخراج التليفزيوني" يبدأ التعر بتعريف " من هو المخرج" ويتناول من ثم السمات العامة التي يجب أن تتوافر في شخصيته ، ثم يعرج إلي.تعريف " الإخراج التليفزيوني" كعملية فنية لها قواعدها وأصولها .. يتناول بعدها " دور المخرج التليفزيوني " علي وجه التديد فيما يتعلق باختيار الطاقم الفني المعاون له ، وتعيين أماكن التصوير الخارجي ، والاطلاع علي تصميم الديكورات ، وأخيرا اختيار المثلين (الكاستنج).

وفي فصل خاص يتناول علي العتر أحد أهم القضايا الفنية في عملية الإخراج التليفزيوني للأعمال الدرامية الكبيرة ، كالمسلسلات ، التي تعتمد علي الأعمال الأدبية ، مثل الأفلام السينمائية التي يبني السيناريو

فيها من أصل عمل أدبي ، كروايات وقصص: نجيب محفوظ ، إحسان عبد القدوس ، يوسف إدريس ، وتوفيق الحكيم ، ويوسف السباعي ,غيرهم ... يشير علي العتر في كتابه إلي مقومات نجاح تحويل العمل الأدبي لمسلسل درامي تليفزيوني.

ولما كان علي العتر ، ممارسا لكافة فنون التليفزيون لسنوات ليست بالقليلة ، سواء كان مصورا ومديرا للتصوير ، أو كاتبا للسيناريو للعديد من الأعمال المتنوعة ، أو مخرجا تليفزيونيا ، كان حرصه علي أن يفرد صفحات وصفحات لتناول عملية الإخراج التليفزيوني لكافة أنواع الأعمال الفنية التي تقدم من خلال شاشة التليفزيون ، ومنها: إخراج البرامج ، والسهرات التليفزيونية ، وإخراج المسلسلات الدرامية ... ومن ثم تناول بالشرح والتفصيل أحد أهم العناصر الفنية في عملية الإخراج التليفزيوني ، وهما عنصري : حركة الكاميرا ، والتصوير بالكاميرت المحمولة.

كتاب " حرفيات الإخراج التليفزيوني " لمؤلفه علي حسن العتر ، لاشك في أنه إضافة متميزة للمكتبة الفنية العربية ، التي تفتقر إلي حد بعيد لمثل هذه النوعية من الكتب الغنية علي المستويين : الثقافي المعرفي ، والجانب الفني التطبيقي الذي جاء خلاصة خبرة عملية طويلة لرجل عشق فن السينما والتليفزيون.

**د. ياقوت الديب / ناقد وباحث سينمائي**

# منهج حرفيات الإخراج التليفزيوني

## الباب الأول

من هو المخرج　　شخصية المخرج　　**الهوية الفنية للمخرج**

**القصة**　　**الفكرة**

**الجمع بين القصة و الفكرة**　　الإخراج السينمائي والتلفزيوني

السِّمات الواجب توافرها في شخصية المخرج

وسائل الإخراج　　المخرج

المخرج والسيناريو　　المخرج وقواعد اللغة

المخرج وقواعد الحرفة

الإخراج هو أهم شيء في الفيلم .. ويتبعه السيناريو الجيد

دور المخرج فى العمل التلفزيونى ، وعلاقته بباقى فريق العمل

## الباب الثاني

أفضل مخرجين في تاريخ السينما

الأول أندري تاركوفسكي　　الثاني فيديريكو فليني

الثالث أكيرا كيرو ساوا　　الرابع ألفريد هيتشكوك

الخامس بيير باولو بازوليني　　السادس ستانلي كوبريك

السابع يوسف شاهين　　الثامن عباس كيارستمي

التاسع كريستوف كيشلوفسكي　　العاشر جيم جارموش

المخرج السينمائى والتليفزيونى

الصفات التى يجب أن يمتلكها المخرج سواء السينمائى أو التليفزيونى ؟

الكادر السينمائى والتليفزيوني

طبيعة الصورة السينمائية والتليفزيونية

أولاً  تسطيح الصورة السينمائية
ثانياً  وضع الكاميرا بالنسبة لموضوع التصوير

## الباب الثالث

المخرج وقواعد اللغة
مفردات اللغة
اللقطة Shot
المشهد Scene
الأحجام والزوايا Angles & Sizes
أحجام اللقطات Subject Sizes
الزوايا Angles
أنواع اللقطات حسب زواياها الرأسية

## الباب الرابع

المخرج ووسائل الانتقال  المشاهد  اللقطات
المخرج ووسائل الإخراج

## الباب الخامس

المخرج وتوجيه الكاميرا الواحدةذ
التصوير بكاميرا واحدة
إجراءات التحضير الجيد لبداية التصوير
التحضير الأولي
التحضير التقني
التحضير مع الممثلين
التعديلات
خطوات تصوير اللقطة بكاميرا واحدة
أفضل مخرجين في مصر
المخرج أنور وجدي
المخرج عاطف الطيب
المخرج محمد خان
المخرج داود عبد السيد
المخرج رأفت الميهي
المخرج حسن الإمام
المخرج كمال الشيخ
المخرج صلاح أبو سيف
المخرج حسين كمال

## الباب السادس

قواعد الإخراج Practices Working

قواعد العمل Practices Working

أولا – فى التصوير الداخلى ثانيا – فى التصوير الخارجى

مرحلة ما قبل الإنتاج Pre-Production

مرحلة ما بعد الإنتاج Post-Production

تكرار الحركة Overlapping Action

## الباب السابع

عدسات الكاميرا Lenses العدسات Lenses

حركة الكاميرا Movement

استخدام حركة الكاميرا أم القطع فى المونتاج ؟

استخدام حركة الكاميرا أم حركة عدسة الزووم ؟

## الباب الثامن

اختيار الممثلين

العلاقة بين المخرج والممثل **اختيار الممثلين Casting**

اللقطات الرئيسية وضع الممثل بالنسبة لطرف الحوار الآخر

تسطيح الرؤية توجيه المخرج قبل التصوير

الإجراءات التي تساعد على التحضير الجيد للمشاهد

التحضير التقني التحضير مع الممثلين المخرج وفريق العمل

**فريق مرحلة ما قبل الإنتاج Preproduction**

**جدولة مواعيد التصوير Scheduling**

فريق مرحلة الأنتاج Production
فريق مرحلة ما بعد الإنتاج Postproduction
العمل الرئيسى للمخرج
أثناء مرحلة الإنتاج ما بعد الإنتاج المونتاج أثناء التصوير
المقصود بالتحضير الفنى
الشكل النهائى للقصة التلفزيونية بعد الانتهاء من مراحل إعدادها ومعالجتها.
الإخراج متوافر بحياتنا اليومية بشكل كبير
الصفات التي تميز المخرج عن باقي الشخصيات
المخرج هو الموجه الأساسي في العملية الإنتاجية
المخرجين النادرين يجمعون ما بين المقدرة وقوة الخلق والإبداع

## الباب التاسع

الفروق الأساسية بين منهجي الفيلم الروائي والتسجيلي
منهج الفيلم الروائي منهج الفيلم التسجيلي
مصطلحات بدء التصوير في كل من التصوير السينمائي والفيديو
مصطلحات التصوير السينمائي مصطلحات التصوير بالفيديو

# الباب الأول

## ١) من هو المخرج :

المخرج هو المسئول عن المرحلة التنفيذية للفيلم أو المسلسل أو البرنامج والتي تبدأ عند إنتهاء كاتب السيناريو من عمله..يقرأ المخرج السيناريو وإذا ما أقتنع به وأتفق مع ميوله وإتجاهاته الفكرية بادر بوضع الخطة التنفيذية للبدء في العمل الدرامي ، ومن هنا يتضح لنا أهمية المخرج في العمل الدرامي ولذلك فيجب ان يكون ملماً بكل ادوات الإنتاج للعمل الدرامي..عارفاً بكل إمكانياتها كالكاميرات والعدسات بمقاييسها والمعاني الدرامية التي تؤثر بها كل عدسة تراجيدي – كوميدي – ميلودراما ) والموسيقى ومدارسها والألوان وفلسفتها والديكور برموزه وإشكاله وخاماته والمونتاج بإيقاعاته المتنوعة وكل نواحي الإنتاج المختلفة .

ولهذا الحشد الهائل من المعرفة المطلوب من المخرج الإلمام بها يرجع إلى أنه المسئول الوحيد عن عمل يحتوينا لأكثر من عشر ساعات في المسلسلات لنرى فيه حياة كاملة بهذا العمل الذي يتناول واقعنا ويظهر فيه نضج المخرج ليقدم للمتفرج هذا الطبق المتنوع من الدراما الفنية ونتقبله ويؤثر فينا نفسياً وإجتماعياً وثقافياً..ومن هنا نرى أن للمخرج مسئولية كبيرة تجاه المشاهد أو المتلقي.

## ٢) شخصية المخرج

اولآ : يجب أن تتوفر في المخرج الصفة القيادية فهو الذي يقود طاقم العمل ويجب أن تتوفر لديه مواصفات القائد من قوة شخصية وليست القوة في قوة الغلبة أو العضلة ، ولكن القوة تكمن في الأقناع فلو أنه فقد هذه الخاصية الهامة للشخصية القيادية لما إستطاع أن يقنعنا بما يقدم في العمل ولما إستطاع أن يقود مشاعر المتفرج وأحاسيسه تجاه العمل الذي يقدمه ، ولابد أن يكون ذا قدرة عالية على التصرف ، فعندما تقابله أحد المشاكل التنفيذية عندما يكون بعيداً في موقع التصوير ويحتاج إلى تعديل في السيناريو مثلآ ليتوافق مع مكان التصوير الذي لم يكتبه الكاتب فليس من المعقول أن يرسل في طلب السيناريست ليعدل المشهد حسب الموقع ، بل يجب أن يتصرف بنفسه لإنقاذ آلاف الجنيهات التي تصرف على العمل ، أيضاً لابد وأن تتوفر لديه

أسباب الحسّ المرهف لا جنوحاً إلى النعومة ولا إستجابة إلى التبلد..ذلك الحسّ المرهف وهو احد خصائص النفس البشرية السوية ليستطيع في بساطة أن يؤثر في المتلقي.

ثانياً : لابد وأن يكون المخرج إحساس واع بالمجتمع من الذي يعيش فيه وبالبيئة المحيطة به والقضية التي يدافع عنها فقضايا المجتمع النامي ومشاكله تختلف عن قضايا ومشاكل المجتمع الرأسمالي ، وكم من المخرجين المتميزين الذين كانوا بأعمالهم ترجمة حقيقية لمشاكل مجتمعهم بل والتعرف على هذه المجتمعات يتم بصورة أفضل من خلال هذه الأعمال.

ثالثاً : لابد للمخرج من أن يكون ذا قدرة كبيرة على التعامل مع أدواته المساعدة وهذه القدرة تكون هي العامل المؤثر والفاعل في نجاحه أو فشله في العمل .

## الهوية الفنية للمخرج

من مهام المخرج الأساسية تحديد نوع القصص , والأفكار التي تثير اهتمامه :

أولاً : لأن ذلك يوفر له مساحة واسعة من الاختيارات .

ثانيا : لأنه يتيح له أن يعمل بطريقة أكثر عمقاً , وأكثر خصوصية .

وقد تخصص بعض المخرجين العظام فى نوع أو نوعين من الأفلام مع التطرق لبعض موضوعات أخرى فرعية . والتركيز هنا يمكن المخرج من تنمية وتطوير العمل بعمق مع مرور الوقت. وهذا هو ما يعرف بإسم الهوية الفنية.

وأي مخرج لن يستطيع أن يقدم عملاً ذو خصوصية ، إلا إذا كان لديه شيئاً خاصاً يقوله . وأحياناً ما يدرك بعض المخرجين نوع الأعمال التى يفضلونها فى فترة مبكرة ، بينما بالنسبة للبعض الاخر، قد يتطلب الأمر منهم سنيناً حتى يكتشفوا ذلك .

## وعموماً فإن خطوات العمل تبدأ غالباً من :

القصة :

بمرور الوقت ، يدرك المخرجون أن العثور على قصة جيدة أمر غاية في الصعوبة , فلقد تم تقديم كل القصص بشكل أو بآخر. لذا فالمهم هو الحصول على رؤية جديدة لمضمون القصة تنجح في اجتذاب المتفرج لمشاهدة الفيلم . وفى عالم صناعة الفيلم ، تسمى تلك الطريقة "بالصنارة" حيث أنها تصطاد المتفرج ليشاهد الفيلم ، تماما مثلما تصطاد الصنارة السمكة .

لذا يقوم عدد كبير من المخرجين بتدوين ملاحظات عن كل ما يفضلونه من أفلام وكتب ، والتى أثارت اعجابهم الشديد ، على فترات زمنية طويلة . وبعد قليل من الدراسة لهذه الملاحظات ، يتم إدراك نوع القصص المفضل لديهم بصورة خاصة ، ويصبح التحدى هنا ، هو من أى وجهة سيتم التعامل مع القصة لإعطائها لوناً جديداً.

الفكرة :

الفكرة هى التى تُقدم فى الفيلم ، وعادة ما تكون عن معنى الحياة , أو عن الظروف التى يعيش فيها الإنسان . وتكون هذه الأفكار متضمنة لوجهة نظر المخرج .

ويمكن للمخرج أن يعثر على موضوعاته المفضلة من خلال الأخبار، أو أحداث تاريخية، أو أحداث شخصية . ويقوم الكثير من المخرجين بالإحتفاظ بكراسة لتدوين ملاحظتهم ، وأفكارهم , ورؤياهم اليومية . فبهذه الطريقة يستطيع المخرج اكتشاف بعمق ما يترسب داخله .

## الجمع بين القصة و الفكرة :

وأخيراً تأتى خطوة من أهم الخطوات التى يمر بها المخرج ، وهى البحث عن طريقة للجمع بين أفكاره وقصصه المفضلة . وسيكون لهذه الخطوة فى العمل أبلغ الأثر عليه , وسريعاً ما قد تتكشف هويته الفنية. وبمرور الوقت ، تتغير , وتتبدل , وتتداخل وجهات نظره تجاه مواضع اهتمامه ،ليظهر ذلك ويتطور من خلال مجموعة أعماله.

وعموماً تظهر الهوية الفنية للمخرج فى الانطباع العام الذى يشعر به المتفرج تجاه مجهود هذا المخرج ، فيحكم على الفيلم مثلا بأنه جرىء , أو غريب , أو عنيف . ويعتبر تحديد خصائص الأسلوب لدى المخرج أمراً معقداً ، بسبب طبيعة تداخل مختلف العوامل فى صناعة الفيلم . وقد حاول بعض المخرجين أن يطوروا أسلوبهم الخاص ، بطريقة مستقلة عن باقى عوامل صناعة الفيلم ، حتى يُعرفوا به . ولكن ذلك يفشل أحياناً مع نوع معين من نصوص السيناريو. لذا يجب أن ينتبه المخرج ويحصل على التوازن بين رغبته الخاصة كراوى للقصة , وبين احتياجات السيناريو . وغالباً ما يظهر الأسلوب الحقيقى للمخرج من خلال أعماله عبر الزمن.

كذلك يمكن تعريف الأسلوب بأنه الشكل العام والمواصفات الخاصة للعمل الفني , أو لمجموعة من الأعمال الفنية , ويتعلق الأسلوب بالمظهر العام للعمل أكثر مما يتعلق بالمضمون , أو بمعني آخر بالطريقة التي يتم بها تقديم عمل ما أكثر من المحتوي الفكري لهذا العمل , مع مراعاة أن الاثنين مرتبطان , ولايمكن الفصل بينهما . ويرتبط مفهوم الأسلوب إما بحركة فنية , أو فترة تاريخية , أو مرحلة من مراحل التطور الفني , أو بفنان محدد . ويمكن مناقشة أي عمل فني علي ضوء ارتباطه بهذه السياقات , أو انفصاله عنها.

## الإخراج السينمائي والتلفزيوني :

الإخراج كلمة شاملة، تجمع بين عمليات التحضير والاستعدادات الأولية، وعمليات التنفيذ، ثم مرحلة إعداد الفيلم ليكون صالحاً للعرض. ومهمة الإخراج مهمة تتطلب جهداً ووقتاً، وعملاً متواصلاً، تجمع بين مظاهر الإدارة، والقيادة، والدراية، لربط وتدعيم العلاقات بين الوحدات الفنية، والطاقات البشرية، والمعدات، في تناسق وتفاهم، حتى يتحول اللفظ المكتوب إلى الفيلم المعروض في صورة مرئية، وصوت مسموع.

والإخراج هو مدى تخيُّل المخرج للنص الذي بين يديه، وذلك لأن الإخراج في جوهره هو القدرة على تحويل الكلمة المكتوبة إلى صورة معبرة، وربط مجموعة هذه الصور في سلسلة متكاملة وذات قيمة إبداعية جمالية.

ويقوم المخرج بهذا العمل الإبداعي، ومن خلال عمله يحاول وضع أفكاره وآرائه، وتصوراته، وتخيلاته، وطرق تنظيم وبناء الفيلم في خطة موضحاً الطريقة، والشكل، والأسلوب لإخراج العمل إلى حيز الوجود. كما أنه يضع في خطته الأدوات، والأجهزة التقنية، والديكورات، وأموراً أخرى محللاً الفيلم إلى مشاهد ولقطات، لتسهيل عملية التنفيذ، والتسلسل، والأفكار، والأهداف الموضوعة نصب عينية من خلال السيناريو المقدم إليه.

## الاخراج في ابسط صوره

الاخراج في ابسط صوره هو إدارة للعمل الفني ايا كان نوعه يمثله شخص مسؤول مسؤلية شبه مطلقة عن المنتج النهائي و في حالة الإخراج السينمائي يكون المنتج هو الفيلم حيث يتوقع المخرج كيف سيبدو و كيف سيظهر الشكل النهائي له من واقع خبرة مسبقة أو دراسة لهذا المجال و يقوم بعمل الفيلم بمساعدة طاقم العمل.

## السِّمات الواجب توافرها في شخصية المخرج:

**1- أن يكون ذا شخصيّة قياديّة.**

**2- أن يكون ذا حس مرهف.**

**3- أن يكون ذو وعي بالمجتمع الذي يعيش فيه، وبالبيئة المحيطة به، والقضية التي يدافع عنها.**

**4- أن يكون ذا قدرة كبيرة على التعامل مع أدواته السينمائية.**

**٥- أن يكون له أسلوب في عمله يميزه عن بقية أقرانه من المخرجين.**

## وسـائل الإخـراج

**تعتمد على مدى فهم المخرج للنص او الفكره المراد لها تسخير هذه الوسائل وتعتمد على المخرج وثقافته وقراءاته كي يتسنى له تسخير هذه الوسائل للابداع سواء كان المقصود به المسرح او السينما او الاذاعه والتلفزيون . وتعتبر من واهم وسائل الاخراج السينمائى و التليفزيونى السيناريو وإختيار طاقم العمل من فنانين وفنيين و المونتاج وهو عملية قص ولصق المشاهد المصورة لتخرج في رؤية درامية يحددها المخرج مع المونتير. والمخرج يعتبر الاب الاول للعمل الفنى.**

**يمكن ان نلاحظ ان دراسة الاخراج في الاكاديميات المتخصصه ترتبط بدراسة السيناريو والحوار . كما ان المقدمين لهذه الدراسه يمرون باختبارات في التمثيل ...اذن ارتباط الاخراج بالسناريو و التمثيل هو شيء مهم جدا حيث يفترض في المخرج الناجح اتقانه لمجموعة الفنون و المواهب السالف ذكرها .**

**فهل المخرج هو صاحب الدور الأكبر في إنجاح العمل؟؟ أم هو الكاتب؟؟ أم هو الأداء المميز الساحر؟؟**
**هل إتقان المخرج هو ما جعل من هذا العمل صورة مميزة وجسد هذه الشخوص الخيالية والأحداث غير المرئية بطريقة منحتها الكثير والكثير من التميز بفضل رؤيته الفنية الثاقبة؟؟**

أم أن هذه الأحداث والشخصيات تسمتد قوتها من صانعها ومؤلفها ما يجعل من مهمة المخرج سهلة جدا مقارنة بخلق الأحداث وبناء الشخصيات ! !

ولكن يبقى في ذهني دوما أن المخرج بلا شك هو الشخص الأول وهو الذي يحمل في ذهنه الصورة النهائية الكاملة للعمل وهو الذي يصنع الأجواء الخاصة بالعمل ويصبغها بروحه الشخصية المميزة

**إن الإخراج هو**

**فن إدارة وتوجيه طاقم العمل المثلين والمصورين ومحرري اللقطات وصانعي الديكور والأزياء والمكياج والموسيقى والإضاءة والمؤثرات..وإعداد خطة عمل متكاملة..تتضمن إختيار الأوقات والأماكن والمعدات المطلوبة..والتدريب والإعداد النفسي والبدني والثقافي لكل من يحتاج لهذا التدريب والإعداد..وتنفيذ المشاهد..ثم تقطيعها وتحريرها..وإدخال ما تحتاجه من أصوات وموسيقى ومؤثرات..بحيث ينتج في النهاية..فيلم سينمائي محدد المدة.. مرتب المشاهد..يقدم للمشاهد ما يريده صانع هذا الفيلم ..أو منتجه.**

**المخرج :**

**هو صاحب الرؤية التي ستظهر على الشاشة..يبدأ دور المخرج فى مرحلة ما قبل الإنتاج-pre production حيث يبدأ فى الاهتمام بالتفاصيل وهو من يقوم بالتوجيه والإدارة..ويوافق على ما تم من مراحل أو يعيد تنفيذها..حتى تنتهي**

**وينطلق المخرج غالباً من النص السينمائي المكتوب..ويضيف إليه ويغير فيه..وقد يكتبه بنفسه أو يشارك في كتابته ..ومعظم الأفلام الرائعة التي حازت على إعجاب الجماهير والنقاد..هي أفلام ذات إخراج جيد إن لم يكن رائع ..هناك بعض الأفلام..يتضح منها أن مخرجيها قاموا بما لم يقم به أحد من قبل..وهذه**

نادرة..وتستحق بكل تأكيد التقدير والاحترام والتكريم..إن الحكم على الإخراج بأنه سيئ..أسهل من التفضيل بين إخراج فيلمين رائعين.

## المخرج والسيناريو

عندما يبدأ المخرج العمل في فيلم ، يجب أولاً أن يفسر نص السيناريو . وعملية تفسير النص هي عكس عملية كتابته ، فكاتب السيناريو يطور القصة حول شخصيات وأفكار، بينما المخرج كمفسر للنص ، يتخلص من القصة ليحدد تلك الشخصيات والأفكار . وحينما ينتهى المخرج من فهم وتفسير نص السيناريو ، يبدأ في تحويله إلى سيناريو إخراجى **. Decoupage** ويتضمن هذا تصميم اللقطات التي تستخدم لبناء المشاهد . وفي أثناء تصميم تلك اللقطات ، يتم تدوين بعض الملاحظات حول حجم اللقطة ، ومكان الكاميرا ، وتكوين الصورة ، والحركة . تصميم اللقطة هو المجال الأول الذي يتيح للمخرج فرصة للإبداع في عمل الفيلم .

## المخرج وقواعد اللغة

أنتجت السينما منذ نشأتها لغتها الخاصة بها ، وقواعدها ، وأساليبها ، والتي تكشف المعرفة بها –كما في اللغة المكتوبة– مدي ثقافة أو جهل المشتغلين بها . وتعتبر اللقطات ، والمشاهد ، وحركات الكاميرا ،والعدسات ،والمونتاج هي المعادل السينمائي للكلمات ، والجمل ، والفقرات ، وعلامات الترقيم ...الخ . وقد اكتسب كل مفهوم وتقنية سينمائية ، وظيفة ودلالة معينة من خلال الاستخدام ، لابد أن يستوعبها المخرج السينمائي جيداً لكي يتمكن من توصيل ما يريده بدقة وبأسلوب يفهمه المتفرج دون لبس .ومنذ ظهور التليفزيون في بداية الخمسينات وهو يستعمل نفس مفردات اللغة السينمائية ،أى أنهما يتحدثان لغة واحدة .ولذلك ولكي يحكى المخرج السينمائى أو التليفزيونى قصة ، يجب عليه أن يفهم أولاً القواعد اللغوية الخاصة بهم ، وطرق استخدامه .

## المخرج وقواعد الحرفة

تعتبر حرفة الأخراج **Craft of directing** شيئا أساسيا في مهنة الأخراج . وتعتمد معظم قواعد هذه الحرفة على الحس الفنى للمخرج وعلى مُدة احترافه للمهنة وعلى معرفته بما هو مناسب وما هو غير ذلك. وكما هو الحال مع مهارات الحرفة الأخرى الخاصة بصناعة السينما، مثل المونتاج والصوت، فإن العملية الإبداعية هامة جدا. وعلى العكس من الفنون الأخرى، التي يمكن فيها الإبداع بدون تعلم مهارة حرفية ، فنجد أن عملية الأخراج لا تتحقق إلا عبر عملية تقنية **technique** ، ومع هذا لايعوق العملية الإبداعية . ولذلك تنطبق مقولة "الإبداع فوق قواعد الحرفة" على عنصر الإخراج كما هو في مهارة أي حرفة أخرى والإخراج..يحتاج إلى مدة طويلة جداً ورحلة صعبة للتعرف إليه ..

إخراج الفيلم : هو التحكم بحركات الممثلين..الكاميرا وتحركاتها..المؤثرات إن جدت..الإضاءة..إنزال الموسيقى..إختيار الأماكن..الأزياء والمكياج..كيفية إنتهاء المقطع .

بإختصار ان المخرج هو سيد العمل هو الشخص الملم في كامل مقومات وعناصر نجاح الفلم ولكن لحد الآن لم نصل الى مفهوم كامل عن الاخراج وما الذي قام به المخرج الناجح من دور ليستحق هذا الاهتمام واعتباره سيد العمل؟

المخرج..بكل تأكيد هو المتحكم بكل شي..فهو في بداية الامر يستلم النص..إن لم يكن هو الكاتب في الأساس كما يفعل غالبا..وتبدأ مرحلة صعبة وهي..قرأة النص..والموافقة عليه..ثم العمل على تحويله الى نص قابل لأن يكون عملاً سينمائيا أو تليفزيونياً..إما بتعديل بعض الأحداث أو الحوارات..أو بالزيادة عليها..ثم بإختيار الطاقم التمثيلي المؤهل لهذا النص..مهمة صعبه حتى الان ..!!! بعد إختيار الطاقم التمثيلي..يتم إختيار الطاقم الفني..من مونتير ، موسيقي ، مكياج ، اخصائي ديكور ، طاقم تصويري ، مكان التصوير ، خبير مؤثرات إن كان العمل يتطلب ذلك..، منتجين..الخ..) هذا في الغالب..وليس كل المخرجين يعملون هكذا ..بعد ذلك..يبدأ العمل..فالمخرج يجب أن يملك ثقافة.. ووعي..وذكاء.. بالفطره..لكي ينجح.

**ومن أهم تلك الاساسيات..**

إن كان الطاقم التمثيلي المُختار من قِبل المخرج..جيد وكان الاداء أيضا جيد .. إن كان السيناريو والقصة الموافق عليها من قبل المخرج..جيدة .. إن أختير موسيقي..رائع .. الفلاش باك ..، المونتاج ، التصوير ، طول وقصر المشاهد حسب الضروره " القطع " واشياء أخرى فنيه كثيره..تختلف من عمل لآخر.. فالإخراج ليس مجرد زوايا تصوير وحركة كاميرا انه روح تسري في العمل ككل" ومن جهة أخرى..هناك أناس مسؤولون عن إختيار الطاقم..قد لا يكون للمخرج دور سوى الموافقة عليهم..في بعض الأحيان..يستعين المخرج بالممثل ليسمع وجهة نظره في بعض المشاهد..وفي بعض الأحيان..يقوم الممثل بإخراج المشهد..وتجده فيما بعد أميز مشهد في الفيلم..ومنسوب للمخرج ..وفي بعض الأحيان..يرفض الممثل مشهد النهاية..ويصر على تغييره..ويتم له ما أراد..ويكون هذا في صالح الفيلم..ولكنه ينسب للمخرج ! !في بعض الأحيان..يخرج الممثل عن النص والأداء المتفق عليه في أحد المشاهد..ويتسبب بذلك في زيادة روعة اللقطة..وتنسب في النهاية للمخرج ..كل هذه الأمور..تزيد من في القدرة على الحكم الصحيح بين المخرجين..وتفضيل أحدهم على الآخرين..خصوصاً إذا كانوا جميعاً من المشهود لهم بالإجادة والإتقان في أعمالهم..الإخراج هو .. كيفية سرد القصة بأسلوبك الخاص.

مالك الفيلم والمتحكم بما فيه من أدوات فنية..والمغير من فيه من فنانين هو ..المنتج..وليس المخرج..طبعا في كثيرا من الأحيان يكون المنتج والمخرج وبعض الأحيان الكاتب هم نفس الشخص ولكننا ولمحاولة معرفة طريقة صناعة الأفلام فسنكتفي بالمسميات.

يقرأ المنتج النص الذي كتبه الكاتب وربما يطلب منه فيه بعض الأحيان أن يكتب فيلما عن عن فكرة أثارت المنتج..فإن أعجبه النص تقدم به إلى احدى الشركات الكبيرة المنتجة وهناك يقوم بالتخطيط مع المسؤول

بالشركة حول ميزانية الفيلم وأيام تصويره وربما طاقم العمل..ثم يتم إختيار المخرج ومن هناك يقوم المخرج والمنتج سوية بإختيار طاقم العمل من الممثلين وإلى أصغر شخص مهم في صناعة الأفلام .

طبعا من الممكن أن تتغير القوانين ويكون الممثل مع المنتج هما من يختار المخرج وليس العكس..ومن الممكن أن يقوم الممثل الرئيسي بإختيار بقية طاقم التمثيل مع المخرج والمنتج..طبعا هنا المشاورات والمفاوضات كثيرة جدا ومتعبة بنفس الوقت وربما تتسبب في إيقاف الفيلم وعدم رؤياه للنور..بعد إختيار الطاقم ووضع خطة الانتاج للفيلم..ينتهي هنا الدور الرئيسي والأصلي للمنتج ويبدأ بالاختفاء من الساحة وحتى انتهاء التصوير حتى يعود فيما بعد إلى الساحة ليقوم بتوزيع الفيلم في داخل الدولة المنتجة وخارجها وهنا يتعامل مع الموزعين المستقلين أو شركات موزعة معينة..هذا الكلام كله يقوم على أساس ما يفترض ان يكون وليس ما هو كائن..في هذا المجال السلطة المطلقة هي للتجارة..

في وقت التصوير تظهر السلطة المطلقة للمخرج فهو من يقرر كيف يكون التصوير..وقد يزيد بعض السطور على النص أو يلغيها أو ربما يغير نهاية الفيلم كلها..وربما يكون هذا الكلام في فترة المفاوضات والمناقشات..فالمخرج الشاعري الفنان يستطيع أن يجعل فيلمه رائعا بما أوتي من أدوات فنية..فإن كان في الفيلم مشهد تعيس لا يقوم بإظهار أشخاص ولو كان حتى بالخلفية يضحكون ويلعبون بل عليه أن يجعل الجميع تبدو عليهم التعاسة وكأنهم جميعا تعساء من أجل البطل..وإن كان المشهد تطهيري من الأخطاء والذنوب لا يقوم بتصويره بوضح النهار..

وإن كان المشهد رومنسي فلا يجعله بلا روح موسيقية وصوتية..كل هذه الأمور يمكن إظهارها بالموسيقى والمونتاج وزوايا الكاميرا ووقت التصوير وحالة الطقس وحتى الموسم الفصلي له تأثير كبير على النفس البشرية وعلى مشاعرها..المخرج الفنان يملك أكثر مما يملكه الشاعر ذو الشعر الموزون المقفى وأكثر من رسام بديع أفرد صور جمالية في لوحاته..الأفلام من ناحية المخرج يجب ألا تعتبر ترفيها أو تجارة..ففي هذا

**المجال السلطة المطلقة للفن ..ثم بعدها يتدخل المونتير واحترافية مطلقة في قطع ولصق الفيلم على حسب رغبة وتعليمات المخرج..لتكتمل شرائط الفيلم وتعطى للشركة لتوزيعها على دور العرض من قبل المنتج عن طريق أحد شركات التوزيع..وفي هذا المجال السلطة المطلقة هي للصناعة ..**

### القضيه ممكن أن نقسمها الى قسمين..

**ما هو الاخراج اي ما هي مهام المخرج ..**

**وكيف افضل بين مخرجين في عملين جيدين..؟؟**

**هناك مخرج يتدخل في التصوير..يصور بنفسه المشاهد.. وهناك مخرج يمنتج بنفسه..او يتدخل في المونتاج اوالمؤثرات.. فالمخرج في النهايه هو المسؤل و هو من يتلقى اللوم او المديح..**

**بالنسبه للقسم الثاني و هو : كيف افضل بين مخرجين في عملين جيدين..؟؟**

**سؤال: هل هناك طريقه عادله للحكم بين مخرجين اثنين، و ايهما افضل..؟؟**

**١) نسلم كل مخرج سيناريو.. ونقول تصرف**

**٢) نسلم كل مخرج سيناريو و طاقم عمل كامل موحد و يكون الاختيار برضاهما..**

**عندما تعطي نفس السيناريو لاثنين من المخرجين..هنا سيظهر الفرق في الإخراج ويمكن التفضيل بينهم..أما أن تتم المقارنة بين مخرج فيلم تاريخي وفيلم خيال علمي..ويتنافسون على جائزة واحدة..وأجد أن الكلام نفسه ينطبق على جوائز التمثيل..حيث إن المقارنة ستكون أصدق لو كانت بين ممثلين يمثلون نفس الدور..ولكن بكل تأكيد..هو افتراض لا يمكن تحقيقه..رغم أنه أقرب الطرق إلى المصداقية والعدل..**

### وتتكون عملية صناعة الفيلم من ثلاث مراحل رئيسية:

**١) مرحلة ما قبل الإنتاج ( أو ماقبل التصوي Preproduction.**

**٢) مرحلة الإنتاج ( أو مرحلة التصوير Production**

**٣) مرحلة ما بعد التصوير( أو مرحلة المونتاج Postproduction**

وفي كل مرحلة من هذه المراحل يتعاون كثير من البشر يبدعون، ويشكلون، وينتجون العناصر التي سوف يتكون منها الفيلم في النهاية.

ليس هذا وحسب فمن المهم جدا ان يختار المخرج الفريق الفني المصاحب له بعناية شديدة من مدير تصوير ومصور وفني صوت وفني مكياج ويكون إختياره لهم مبنياً على بعض النقاط أولاً أن يتم إختيارهم حسب خبرتهم وان يكونون مفيدين للمخرج في موضوع النص الذي أختاره أي بمعنى أن يختار مدير التصوير الذي يتماشى مع طبيعة النص في حال كان العمل تاريخي أو رعب أو كوميدي أو فنتازيا فهذه أمور في غاية الأهمية للعمل واهناك جانب اخر وهو أن يكون هناك إنسجام بين المخرج وفريق العمل الذي سيعمل معه لأن هذا له عامل كبير جداً في خلق روح منسجمة أثناء تنفيذ العمل ويفضل أن يكونون قد عملو معه في أعمال سابقة.

## الإخراج هو أهم شيء في الفيلم .. ويتبعه السيناريو الجيد

فنحن نرى العديد من الممثلين اللذين يظهروا بشكل جيد في أحد الأفلام وبعضها العكس..وكل هذا من تأثير الإخراج  فالمخرج الحقيقي هو الذي يستطيع أن يحاكي المشهد بالواقع أو الخيال الذي يرتقي به الفلم وهو فعلا أحساس خاص بصاحبه..والدليل أن كل مخرج يعرف بعمله ذو الطعم المختلف والمميز عن الآخر وقد يرتقي فترة ويصبح عادي في فترة أخرى ولكن يظل اسم ذلك المخرج يرن في أذاننا عندما نقرأ عن أونشاهد فيلم ما..ولا نقلل من قيمه المثلين او طاقم التصوير او غيرهم. صحيح ان هناك مجموعه كبيرة من الممثلين البارعين في مجال التمثيل لكن يظل الاختيار والقرار الاخير للمخرج الذي يضع الرجل المناسب في المكان المناسب والمشهد الفلاني في الوقت الفلاني وكذلك الموسيقى في الوقت المناسب وغيرها وهذا هو لب الاخراج..

## دور المخرج فى العمل التلفزيونى ، وعلاقته بباقى فريق العمل :

حينما ينتهى المخرج من فهم وتفسير النص ، يبدأ فى تحويل هذا السيناريو إلى عمل على الشاشة ، ويتضمن هذا تصميم اللقطات التى تستخدم لبناء المشاهد ، وفى أثناء تكوين تلك اللقطات ، يمكن تدوين بعض

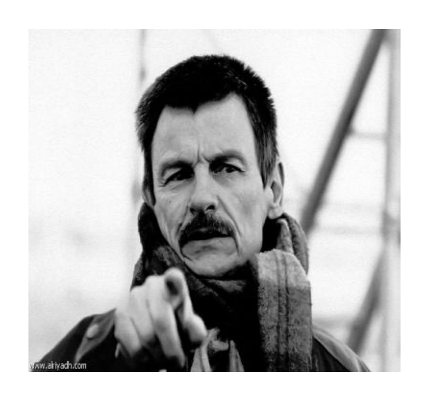
**الملاحظات حول مكان الكاميرا ، وتكوين الصورة ، والحركة ، تصميم اللقطة هو المجال الأول الذى يتيح للمخرج فرصة للإبداع فى عمل العمل الفنى التلفزيونى.**

# الباب الثاني

## أفضل ١٠ مخرجين في تاريخ السينما

**المخرج هو صاحب الفيلم، روح العمل الفني، وصانعه الأول والأخير، ونظرآ لأهمية دور المخرج السينمائي في العمل الفني أقدم لكم قائمة بأفضل عشرة مخرجين منذ اخترع الأخوان لوميير السينما في نهاية القرن التاسع عاشر :**

## الأول : أندري تاركوفسكي



**لفت عمله السينمائي «طفولة إيفان» الأنظار، قام بعدها بإهداء السينما أحد أجمل الأفلام السينمائية «أندريه روبيلوف»، الفيلم الذي يمكن تمييزه كعمل يتباين في جملته مع «طفولة إيفان»، بورتريه عن فنان روسي أواخر القرن الخامس عشر، ودراما مجازية عن محنة الفنانين الروس، رأى فيه بعض النقاد نقدًا حادًا لتأثيرات الحرب وآثارها الفوضوية على حياة الإنسانية، ويعتبر هذا الفيلم من أبرز وأكثر أعماله تعبيرًا عن أساليبه الإخراجية ولغته السينمائية التي اجتذبت مخرجين كبار ونالت استحسانهم أمثال السويدي «بيرجمان» أو الياباني «كيراساوا».**

**كان هذا الفيلم معضلة «تاركوفسكي» الأولى مع الرقابة الروسية، التي لم تسمح بعرضه في روسيا إلا عام ١٩٧١، مما زاده جماهيرية مضافًا إليها حصوله على جائزة في مهرجان كان.**

**فيلم سولاريس سنة ١٩٧٢ كان تطورًا مثيرًا لمسيرة هذا المخرج، الذي تناول رواية خيال علمي للروائي الروسي ستانيسلاف ليم التي تحمل العنوان ذاته، عن رائد فضاء فقد زوجته لكنه يجدها في وقائع غريبة**

على الكوكب الذي أرسل إليه من وكالة الفضاء التي يعمل فيها للتحقيق في حوادث غامضة، وهو نقد للمادية التي طغت على الإنسانية وساهمت في تلاشي القيم الروحية والأخلاقية. في فيلم المرآة سنة ١٩٧٥، لم يزل «تاركوفسكي» يستلهم سيرة ذاتية ويقولبها في تسلسل تاريخي متميز، رجل يبدأ بمعاصرة ذكرياته مرة أخرى، عن طفولة ومراهقة أسهمت القوى الجديدة في تدمير معظمها.

وفي عام ١٩٧٩ أخرج آخر أفلامه في روسيا، فيلم المقتفي، المقتبس عن رواية قصيرة في الخيال العلمي للأخوين «أركادي وبوريس ستروقاتسكي» بعنوان «نزهة على الطريق» ١٩٧١م، وهو فيلم ذكي بإبداع بصري مذهل يحوز معظم مفاهيم تاركوفسكي» الإخراجية وأساليبه الفنية ..حيث يبرز مفهومه الخاص بنحت الزمن بوضوح بارز للغاية، عن قصة بعثة علمية يقودها أحد المتسللين للوصول إلى أرض تبدو عليها آثار زيارة من الغرباء سكان الكواكب الأخرى ومنطقة تتحقق فيها الرغبات إشارة إلى الآمال التي يتعلق بها البشر وأوهامهم بشأن السعادة ووقائع تلك الزيارة، ونتائجها المختلفة بالنسبة لكل فرد من أفراد البعثة.

**الثاني : فيديريكو فلينيي**



شارك بعد عمله بوظائف مختلفة كصحفي لصفحة الجرائم ورسام للكاريكاتير، بدأ فليني مسيرته الفنية بالعمل ككاتب كوميدي لصالح الممثل ألدو فابريزي. وحظي في العام ١٩٤٥ على نجاحه السينمائي الأول حين دُعي للمشاركة في كتابة سيناريو فيلم **Open City**، وهو من أهم أعمال المخرج روبيرتو روسيليني ضمن الحركة الواقعية الجديدة.

وبعدها قام ذات المخرج بإخراج فيلم **Ways of Love** ، الذي يتضمن جزءاً يستند عن قصة كتبها فيلليني اسمها **The Miracle** حول امرأة ريفية آنا مغناني تعتقد بأن الرجل المتشرد يؤديه فليني نفسه الذي جعلها تحمل هو القديس يوسف وأنها ستلد السيد المسيح.. ( كما فعل المخرج يوسف شاهين في فيلم باب الحديد ) .. وشهد فيلم **Variety Lights** عام ١٩٥٠ المحاولة الإخراجية الأولى لفليني، وذلك بتعاونه مع المخرج الشهير ألبيرتو لاتودو، ويعرض الفيلم تفاصيل بعض الحركات السحرية لمجموعة من الاستعراضيين المتنقلين..ولحق هذا العمل فيلمين هما **The White Sheik** عام ١٩٥١ و **VitelloniI** عام ١٩٥٣ ؛ وأولهما كانت قصته كوميدية حول علاقة امرأة مع صورة مرسومة لبطل مسلسل تلفزيوني، والثاني هو كوميديا درامية عن مجوعة من الشبان وحياتهم الفارغة.

## الثالث : أكيرا كيرو ساوا



عامل في احدى الاستوديوهات، ثم الى مخرج تفرد بأسلوب ومنهج في العمل، جعله مثلاً اعلى لأجيال من السينمائيين. انه فيلسوف وجد في الكاميرا أداته للبوح برؤاه عن أسئلة الوجود والانتماء.. عن الموت، ثم عن الحقيقة عندما تلبس وجوه عدة.. تكمن عظمة كيرا ساوا.

لقد فكر بصوت عال، في مجتمع تحكمه تقاليد صارمة وتراث تاريخي عظيم، يكفي لانغلاقه على نفسه.. مجتمع للمقدسات فيه حضور مسيطر.. وليس غريباً ان يقول، انه يفكر بقلبه وليس برأسه.. ومثل نبي لم تكن له كرامة في وطنه الذي عامله كابن عاق وجاحد، فأخذت عليه نخبهم تأثره الواضح بالثقافة الغربية.. بينما كان يؤمن ان ليس للفكر وطن.. وهو الإيمان الذي جعله يخاطر بحياته في اكثر من عشرين محاولة انتحار. في رائعته (راشومون) استفاد من تكعيبة بيكاسو وبراك وايضاً من تكنيك البوليفونية في الرواية الحديثة في تجسيد رؤاه ليخلص الى ان للحقيقة وجوها متعددة.. حيث تسرد تفاصيل جريمة قتل عن طريقة أكثر صوتا موهماً المتلقي ان الحقيقة تكمن في كل منها.. ويختار من شكسبير عمله المكتظ بالأسئلة (الملك لير) ليقدم تحفته البصرية (ران) متناولاً فيها مصير الانسان من وجهة نظر سماوية..ويذهب الى (ابله) ديستوفكي في ارقى معالجة عرفتها السينما لعمل أدبي.. و(الأبله) هو عمل ديستوفسكي الذي ينطوي على خلاصة فلسفته بالحياة..قبل ان يفتح له الروس ميزانيتهم ليقدم رائعته ( ديرسو اوزالا ) التي تعد احد أهم كلاسيكيات السينما على مدى تاريخها..حيث اختار ايضاً عن سيرة مكتشف بداية القرن المنصرم منتم الى الطبيعة حد الانصهار فيها..واذا كان اليابانيون يعيبون على كيرا ساوا غربيته، فان الغرب لم يتوان عن محاكاة ما أبدع من منجز السينما..ويكفي ان نشير الى ان فيلمه (الساموراي السبعة) كان الموضوع الذي نوع عليه عديد من المخرجين لعل أبرزهم سيرجيو ليوني في فيلمه الشهير(من اجل حفنه من الدولارات).عظمة هذا الساموراي الأخير ايضاً، انه لم يؤمن في ان السينما تنطوي على رسالة ما.. وان كان لابد لك من إيصال

**فكرة، فعليك ان تتوسل لها وسيلة ممتعة..السينما لديه قبل كل شيء متعة، ثم لا بأس من ان تحملها ماتريد..السينما بالنسبة له كانت هي السينما لا غير.**

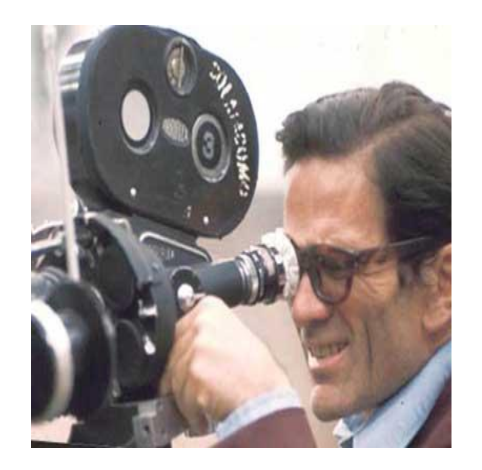
## الرابع : ألفريد هيتشكوك



مخرج ومنتج سينمائي إنكليزي. هو معروف بالريادة في العديد من تقنيات التشويق والإثارة نفسية في الأفلام. بعد مسيرة ناجحة في السينما البريطانية في كلتا الأفلام الصامتة والمتحدثة، توجه هتشكوك إلى هوليوود في ١٩٣٩ وأصبح مواطن أمريكي في ١٩٥٥..خلال حياته المهنية التي امتدت أكثر من نصف قرن، أسس هتشكوك لنفسه أسلوب إخراجي معروف ومميز.

كان هو من الرائدين في استخدم الكاميرا للتحرك بطريقة تحاكي نظرات الشخصية في الفيلم، مجبراً المشاهدين على الانخراط في شكل من أشكال التلصص..وهو من قام بتأطير اللقطة لزيادة القلق والخوف أوالتعاطف، وأستخدم طريقة مبتكرة في مونتاج الفيلم..قصصه تتضمن غالباً أشخاص هاربين من العدالة برفقة شخصيات نسائية..والعديد من أفلام هتشكوك لديها نهاية ميلودية وحبكات مثيرة تتضمن تصوير للعنف والقتل والجريمة. العديد من الأسرار، مع ذلك تستخدم كشرك أو وسيلة تخدم موضوعات الفيلم والامتحانات النفسية التي بها الشخصية..واستعارت أفلام هتشكوك العديد من مواضيع تحليل نفسي وتضمنت إيحاءات جنسية قوية.

أخرج هيتشكوك أكثر من خمسين فيلما في حياته المهنية التي امتدت ستة عقود.. ينظر له في كثير من الأحيان على أنه أعظم مخرج بريطاني، وجاء في المرتبة الأولى في استطلاع لنقاد السينما لمجلة دايلي تيليجراف البريطانية في ٢٠٠٧، والتي قالت" مما لا شك فيه أعظم مخرج خرج من هذه الجزر، هيتشكوك فعل أكثر من أي مخرج آخر ليصقل السينما الحديثة، والتي ستكون مختلفة تماما بدونه. موهبته كانت للسرد، حجب المعلومات المهمة وإثارة مشاعر المشاهدين ليس مثل أي شخص آخر.. وصفته مجلة Moviemaker بأنه المخرج الأكثر تأثيرا على الإطلاق، ويعتبر على نطاق واسع كواحد من أهم فناني السينما.




## الخامس : بيير باولو بازولين

شاعر ومفكر ومخرج أفلام وكاتب إيطالي ولد في ٥ مارس ١٩٢٢ وتوفى في ٢ نوفمبر ١٩٧٥ ويعد ظاهرة ثقافية استثنائية لأنه تميز في عدة مجالات مثل الصحافة والفلسفة واللغة والكتابة الروائية والكتابة المسرحية والإنتاج السينمائي والرسم والتمثيل والسياسة ..

وأظهر بازوليني في هذه المجالات براعة استثنائية مما جعله شخصية مثيرة للجدل, حصدت أفلامه على جوائز بعدة مهرجانات سينمائية منها مهرجان فينيسيا السينمائي ومهرجان برلين السينمائي ومهرجان كان..في عام ١٩٦٤ أخرج فيلمه الأبيض والأسود **The Gospel According to St. Matthew**وهذا الفيلم أشادوا به وأعتبر كأفضل فيلم روائي عن حياة السيد المسيح، وخلال تصوير هذا الفيلم تعهد بازوليني بأن يخرج الفيلم بطريقة توافق وجهة نظر المؤمنين، ولكن بعد أن عرض العمل لوحظ أن بازوليني أخرجة استنادا على معتقداته الخاصة.

وفي عام ١٩٦٦ أخرج بازوليني فيلم" **Uccellacci e uccellini** (الطيور الشريرة والطيور الضعيفة") واختار بازوليني الكوميديان الإيطالي الشهير تورو ليتشارك البطولة مع الممثل المفضل لديه نينتو دافولي.. وفي عام ١٩٦٨ أخرج فيلم **Teorema** الذي يحكي قصة شخصيه غامضة تظهر في حياة عائلة إيطالية من الطبقة البرجوازية وترتبط بعلاقات جنسية مع أفراد العائلة..توالت أفلام بازوليني التي اعتمدت على الفلكلور والجنس مثل **Boccaccio's Decameron** عام ١٩٧١ و **Chaucer's Canterbury Tales**عام ١٩٧٢ و "ليالي عربية "عام ١٩٧٤..وفي عام ١٩٧٥ أخرج بازوليني فيلمه الأخير **Salò, or the 120 Days of Sodom** المليئ بمشاهد العنف السادي، وهو مقتبس من رواية تحمل نفس الاسم من تأليف الماركيز دي ساد ويعتبر هذا الفيلم من أكثر الأفلام المثيرة للجدل.



**السادس : ستانلي كوبريك**

**كان مخرجا ومنتجا ومصور سينمائي ومحرر أمريكي حائز على جائزة الأوسكار. يعده الكثيرون واحد من أعظم صناع الأفلام في التاريخ. أفلامه عادة مستوحى من روايات أو قصص قصيرة، ويميزها التصوير السينمائي الفريد والانتباه الى التفاصيل من أجل الواقعية، واستخدام الموسيقى المثيرة للعاطفة.**

**أفلام كوبريك شملت مجموعة متنوعة من الأنواع..الحربية والجريمة والرومانسية والكوميديا السوداء والرعب والملحمي والخيال العلمي. كوبريك كان معروف بالكمال، حيث يبدي المشهد اهتمام كبير جداً ويعمل بشكل قريب مع ممثليه.**

**بدأ كوبريك كمصور فوتوغرافي في نيويورك، وعلم نفسه جميع جوانب الإنتاج والإخراج السينمائي بعد ان تخرج من الثانوية..أفلامه الأولى صنعت بميزانة صغيرة، ثم تبعها بمشروع كبير سبارتاكوس، بعد ذلك أمضى معظم مسيرته في بريطانيا حيث عاش وصور أفلامه هناك..وفي منزله بهيرتفوردشاير (شمال لندن) أصبح ورشة عمله حيث أجرى كتابته وبحوثة وتحرير وإدارة تفاصيل مشاريعه..وهذا سمح له بامتلاك سيطرة فنية شبه كاملة، ولكن مع ميزة نادرة وهي دعم استوديوهات هوليوود الكبيرة له.**

**العديد من أفلامه فتحت آفاقا جديدة في التصوير السينمائي، من ضمنها ٢٠٠١ أوديسة الفضاء ١٩٦٨، وهو فيلم خيال علمي وصفه المخرج ستيفن سبيلبرغ بأنه نواة جيله، مع تأثيرات بصرية مبتكرة وواقعية علمية.. وفي فيلم باري ليندون ١٩٧٥، استخدم كوبريك عدسات خاصة بوكالة الفضاء الأمريكي "ناسا" من أجل تصوير المشاهد تحت ضوء شموع طبيعي. وقام بإخراج وإنتاج وكتابة معظم أفلامه الثلاثة عشر.**

**بعض أفلام كوبريك كانت مثيرة للجدل مثل دروب المجد عام ١٩٥٧ ولوليتا عام ١٩٦٢ وبرتقالة آلية عام ١٩٧١، ومعظم أفلامه إما ترشحت للأوسكار أو الجولدن جلوب أو بافتا.**

## السابع : يوسف شاهين



مخرج سينمائي مصري ذو شهرة عالمية، معروف بأعماله المثيرة للجدل، وبرباعيته السينمائية التي تتناول سيرته الذاتية إسكندرية ليه ؟..حدوتة مصرية.. إسكندرية كمان وكمان .. إسكندرية .. نيويورك .. بعد رجوعه إلى مصر ساعده المصور السينمائي ألفيزي أورفانيللي بالدخول في العمل بصناعة الأفلام.

كان أول فيلم له هو بابا أمين عام ١٩٥٠..وبعد عام واحد شارك فيلمه ابن النيل عام ١٩٥١ في مهرجان أفلام كان في عام ١٩٧٠ وحصل على الجائزة الذهبية من مهرجان قرطاج..وحصل على جائزة الدب الفضي في برلين عن فيلمه إسكندرية ليه؟ عام ١٩٧٨ ، وهو الفيلم الأول من أربعة تروي عن حياته الشخصية،الأفلام الثلاثة الأخرى هي حدوتة مصرية عام ١٩٨٢ ، إسكندرية كمان وكمان عام ١٩٩٠ وإسكندرية نيويورك عام ٢٠٠٤ .. وفي عام ١٩٩٢ عرض عليه جاك لاسال أن يعرض مسرحية من اختياره لكوميدي فرانسيز ..واختار شاهين أن يعرض مسرحية كاليجولا لألبير كامو والتي نجحت نجاحًا ساحقًا..وفي العام نفسه بدأ بكتابة المهاجر عام ١٩٩٤ ، قصة مستوحاه من شخصية النبي يوسف ابن يعقوب.. وتمنى شاهين دائمًا صنع هذا العمل وقد تحققت أمنيته في عام ١٩٩٤ ظهر شاهين كممثل في عدد من الأفلام التي أخرجها مثل باب الحديد وإسكندرية كمان وكمان.

في عام ١٩٩٧ ، وبعد ٤٦ عامًا و٥ دعوات سابقة، حصل على جائزة اليوبيل الذهبي من مهرجان كان في عيده الـ ٥٠ عن مجموع أفلامه وفي عام ١٩٩٧ ، منح مرتبة ضابط في لجنة الشرف من قبل فرنسا في ٢٠٠٦.

**الثامن : عباس كيارستمي**



**مخرج سينمائي إيراني عالمي شهير وكاتب سيناريو ومنتج أفلام من مواليد طهران ٢٢ يونيو ١٩٤٠، ناشط في مجال صناعة الأفلام منذ عام ١٩٧٠, ساهم في أكثر من ٤٠ فيلما عالميا بما فيها أفلام قصيرة ووثائقية..أهم ماقام بإخراجه (ثلاثية كوكر) و(طعم الكرز) و(الريح ستحملنا.**

**عمل في مجال صناعة الأفلام منذ عام 1970, عمل في أكثر من ٤٠ فيلما عالميا بما فيها أفلام قصيرة ووثائقية، حقق نجاحاً فى لفت الانتباه والنقد بأفلامه.. يُعرف كيارستمى بأنه مخرج عالمى و كاتب سيناريو ومنتج أفلام بالإضافة إلى أنه عمل كـ شاعر و مصور ورسام و مصمم جرافيك .يُعتبر من مخرجين تيار الموجة الإيرانية الجديدة حيث انضم لمخرجين السينما الإيرانية التى بدأت فى أواخر 1960 أمثال فروغ فرخزاد وسُهراب شهيد ثالث و بهرام بيضائي و برويز كيمياوى.**

**بعض من الخصائص المشتركة الواضحة لمخرجين هذا التيار، أسلوب المحادثات الشعرية ،ورواية القصص التمثيلية المتعلقة بمواضيع الفلسفة والسياسة ..كان استخدام كيارستمى كاميرا ثابتة فى العادة، وكثافة المحادثات السابقة داخل السيارات ، ورواية القصص بطريقة وثائقية فى أفلام المناطق الريفية وأيضاً استخدامه لأبطال أطفال من أهم خصائصه.. استخدم الأدب الفارسى بكثرة فى المحادثات وأسماء ومواضيع الأفلام.**

## التاسع : كريستوف كيشلوفسكي



مخرج وكاتب سيناريو بولندي، اشتهر بـ الوصايا العشرة وثلاثية الألوان، يُعد من أعظم المخرجين تأثيراً في العالم..ترك الكلية وعمل كخياط في المسرح، بعدها قدم طلباً للانضمام لمدرسة السينما بمدينة لودج، تلك المدرسة البولندية الشهيرة التي تضم رومان بولانسكي وأندريه وايدا بين خريجيها.

لكنه رُفِض مرتين بسبب عدم تأديته الخدمة العسكرية الإجبارية في ذلك الوقت..في تلك الفترة بدأ دراسة الفن، واتبّع حمية شديدة لجعل جسده غير لائق طبياً للخدمة العسكرية.. بعد عدة أشهر نجح في تجنب الخدمة العسكرية وقُبل في مدرسة لودج للسينما في محاولته الثالثة.

درس كيشلوفسكي في المدرسة في الفترة من ١٩٦٤ إلي ١٩٦٨ وهي الفترة التي أتاحت فيها الحكومة قدراً كبيراً نسبياً من الحرية الفنية داخل المدرسة، ولكن سرعان مافقد كيشلوفسكي رغبته في المسرح وقرر الاتجاه لصنع الأفلام الوثائقية..وخلال السنة الأخيرة له في المدرسة، اعتزل كيشلوفسكى صناعة الأفلام في تصريح رسمى بعد العرض الأول لفيلمه الأخير من ثلاثية الألوان أحمر في مهرجان كان السينمائى عام ١٩٩٤، وبعد أقل من عامين من إعلان اعتزاله توفى كيشلوفسكى في ١٣ مارس ١٩٩٦ عن عمر يناهز الـ ٥٥ أثناء جراحة القلب المفتوح إثر إصابته بأزمة قلبية ودُفن في مقابر بوفيزكى الشهيرة في وارسو.

## العاشر : جيم جارموش



**مخرج مستقل وكاتب سيناريو أمريكي من مواليد ٢٢ يناير ١٩٥٣ في أكرون بولاية أوهايو، في عمر السابعة عشر رحل إلى نيويورك، وتخرج في جامعة كولومبيا عام ١٩٧٥بعد أن درس اللغة الإنجليزية، وبدون أن أي خبرة مسبقة**

**يعد من الرواد الكبار في السينما المستقلة الامريكية مشهور بسلوكه المساراتِ الصعبة. منذ فيلمه "أغرب من الجنة" الذي أخرجه عام ١٩٨٤ ، وصوّره بالأبيض والأسود ولعب دور البطولة فيه جون لوري، الموسيقيّ ذو الشهرة الواسعة والمنزلة الرفيعة في الأوساط الفنية.**

**منذ ذلك الفيلم أخذ جارموش يتّبع بإخراج أفلام لا تلائم أحداً سواه. " فهو أكثر المخرجين الأميركيين استقلالية وعناداً.. درس السينما في جامعة نيويورك. و تابع دراسته بعد ذلك في المعهد السينمائي بباريس. وفى عام ١٩٨٠ عمل مساعد مخرج فى فيلم "برق على ماء" للمخرجين نيكولاس راي و فيم فيندرز، ثم أخرج فيلمه الأول "أجازة لا تنتهي" عام ١٩٨٢. والذي رصد لصنعه ١٥٠٠٠ دولار فقط لاغير. وبعد جهود ونشاطات متواصلة التقى جيم بمنتج ألماني باسم /أوتو غروكينبرغر/ الذي فسح له المجال ليعمل بمنتهى الحرية ووفر له التحكم الفني الكامل على أعماله السينمائية. كانت النتيجة فيلمه المثير (أغرب من الجنة) الذي صاغه نقلاً عن أغنية سكريمر جي هوكينز (أضع التعويذة عليك) وقد فاز بجائزة الكاميرا الذهبية في مهرجان كان السينمائي ١٩٨٤.. ومنذ فوزالفيلم في كان، استطاع جارموش أنْ يحتلّ مكانة في عالم ضمن ضوابط الإبداع والتسويق لا يحلم بها إلاّ القليلون من المخرجين المستقلين.**

**شارك في عدد من الأفلام سواء بالتصويرأو كتابة الموسيقى أو الإنتاج أو المونتاج أو التمثيل ، لكن عمله الرئيسى تركز في الإخراج وكتابة السيناريو حيث أخرج ١٥ فيلما كتب السيناريو ل ١٣ فيلما منها. حصل**

على ١٥ جائزة هامة منها الجائزة الكبرى فى مهرجان كان عن فيلم "أزهار محطمة" ، والسعفة الذهبية عام ١٩٨٦ عن فيلم "سقوط بحكم القانون".

وافلام جارموش تحمل اهتماما واضحا بالثقافات الاصلية القديمة مثل الهندية واليابانية والصينية .: واذا كان جارموش نموذجاً للفنان الهامشي، فإن القدر كان قاسياً على شخصياته ايضاً، الى ان نالت نصيبها من الاستبعاد والاقصاء عن خيرات الدنيا ونعمها. من "رجل ميت" (١٩٩٤) الى "غوست دوغ" (١٩٩٩) مروراً بـ"قطار غامض" (١٩٨٩)، شقّت مسألة البحث عن الهوية طريقها في سينما هذا الخلاّق المنهمك بتفكيك خفايا الطبيعة الانسانية. فشل التواصل هو ما تتفق عليه شخوصه، برغم اختلافها الظاهري وتنوع حوافزها، حتى بعضها يخاطب بعضها الآخر، كل بلغته، ومع ذلك يصل الطرفان الى تفاهم مشترك

## المخرج السينمائى والتليفزيونى

العمل فى فنون السينما والتليفزيون يعتبر أمر مثير بحد ذاته ، ولكن الأكثر جاذبية هو بالذات عمل المخرج ، وهناك الألاف من الناس يعملون فى مجال الفن يمكن تقسيمهم إلى ثلاثة مجموعات :

المجموعة الأولى من الفنانين : وهى تضم أولئك الذين لا يحتاجون إلى أى وسيط ،لكى يوصلوا إبداعهم إلى المستهلك أو إلى المتفرج أو المستمع ،مثل الكاتب والرسام والنحات.

المجموعة الثانية من الفنانين : لأنه ليست كل الفنون قادرة على أن تنتقل بشكل مباشر من المبدع إلى المستهلك كما فى المجموعة الأولى ، لذلك هناك مجموعة كاملة من الفنون يستحيل فيها هذا الانتقال المباشر ،وهكذا فالمجموعة الثانية تضم الفنانين الذين يحتاجون إلى وسطاء ،كى ينقلوا أفكارهم إلى المستهلك أو إلى المتفرج أو المستمع ،ومن أبرزهم المخرج السينمائى والتليفزيونى .

المجموعة الثالثة من الفنانين : هم الوسطاء و هم الذى ينتمى كل الجيش الضخم المكون من ممثلى السينما و المسرح ،من عازفى الموسيقى ،قادة الأوركسترا ،المصورين ،المونترين ،مهندسى الديكور و.... إلخ ،إن عمل هؤلاء الناس عمل إبداعى يقع فى المرتبة الثانية . فهم يترجمون عمل الفنان الرئيسى ،ينقلونه إلى المتفرج .

وحتى نتعرف على عمل المخرج دعونا ننظر إلى كيف يتم صنع لقطة ما فى أى فيلم سينمائى أو تليفزيونى .

إذن ما الذى يفعله المخرج ضمن مجموعة الفنانين المختصين المسؤولين الذين عددناهم ؟ وما هى الحاجة إليه ؟

## إن المخرج لا يعمل شيئا بنفسه ،إنه فقط يقود الآخرين .

فإذا كان الممثل يقف ما بين المتفرج ومؤلف الفيلم باعتباره مترجما لفكرة المؤلف إلى لغة الفعل السينمائى والتليفزيونى ، فإن المخرج يقف ما بين الممثل والمؤلف الأصلى إنه أول من يفسر العمل الفنى وينقل تفسيره ، ورؤيته لما كتبه المؤلف ،إلى كل مجموعة العاملين فى الفيلم ،إنه يعطى لمهندس الديكور ومدير التصوير وجهة نظره بالنسبة للتصميم البصرى للفيلم ، ويعمل مع مهندس الديكور فى مجال الشكل العام للديكور ألوانه ترتيبه وفى مجال نوعية الملابس ويدرس مع مدير التصوير طبيعة الضوء ، وتقسيم المشاهد إلى لقطات منفصلة وتكوين هذه اللقطات وكل الحل التصويرى للفيلم .

كما أنه يدرب الممثلين أى أنه يخزن فيهم فهمه للعمل مطابقا ما بين فهمه وخواص الممثلين ،إنه يفسر أيضاً للملحن موقفه بالنسبة للموسيقى ، متى يجب أن تسمع وما هى طبيعتها ، ولأن الفيلم كله يتكون من لقطات منفردة ،لذا فإن لصق هذه اللقطات أثناء مرحلة المونتاج هى عملية شديدة التعقيد يقوم بها المونتير ، وعلى المخرج أن يقوده أيضا أثناء المونتاج ... وبالطبع هذا فى حال كونه مخرجاً موهوبا ومتميزا.

## ولضروريات العمل الانتاجى يتم تقسيم لقطات الفيلم إلى مجموعتين

الأولى : هى المشاهد المصورة خارج الأستوديو – أى فى الشارع ،فى القرية ،أو فى الصحراء ،إلخ ....

والثانية : هى لقطات الفيلم التى يتم تصويرها داخل الأستوديو .

ولأسباب محض اقتصادية غالبا ما يبدأ تصوير المجموعة الثانية من لقطات الفيلم وبالتالى فإن الممثلين مضطرين للبدء بتمثيل لقطات قد تكون من نهاية الفيلم قبل لقطات لم يقوموا بتمثيلها بعد تأتى فى بداية الفيلم .

فالتصوير قد يبدأ أحيانا من الديكور الذى سيظهر فى وسط الفيلم إن المخرج ، إذ يصور مقطعا ما من الفيلم ،عليه أن يتصور بعقله الفيلم بكامله أن يتخيل كيف ستكون المشاهد التى لم تصور بعد ،والتى ستوجد فى الفيلم قبل هذا المقطع أو بعده ،وهو وحده الذى يعرف إلى أى درجة من العمل سيوصل وتيرة الفيلم اقترابا عن طريق اللقطة التى يتم تصويرها ، وهكذا فإن المخرج إذ يشتغل على لقطة ما ، لهذا السبب بالذات فإن دور المخرج مسؤول ومعقد بشكل خاص.

## ماهى الصفات التى يجب أن يمتلكها المخرج سواء السينمائى أو التليفزيونى ؟

أولاً – الخاصية الأساسية للمخرج هى القدرة على العمل مع الممثل ،وهى نوع من القدرة التعليمية والنفاذ إلى أعماق النفس .

ثانياً– إحدى أهم جوانب الموهبة الإخراجية هى حدة العين أى القدرة على الرؤية .

**ثالثاً– أما الخاصية الرئيسية للمخرج فهى معرفته الموسيقية و إحساسه بالإيقاع .**

**رابعاً– على المخرج أن يكون حيويا ،حرالأرادة ،متأهبا عمليا ، وهناك على الأغلب صفة واحدة تجمع كل المخرجين ،إنها حب العمل فليس هناك مخرجاً كسولا فهذا مستحيل .**

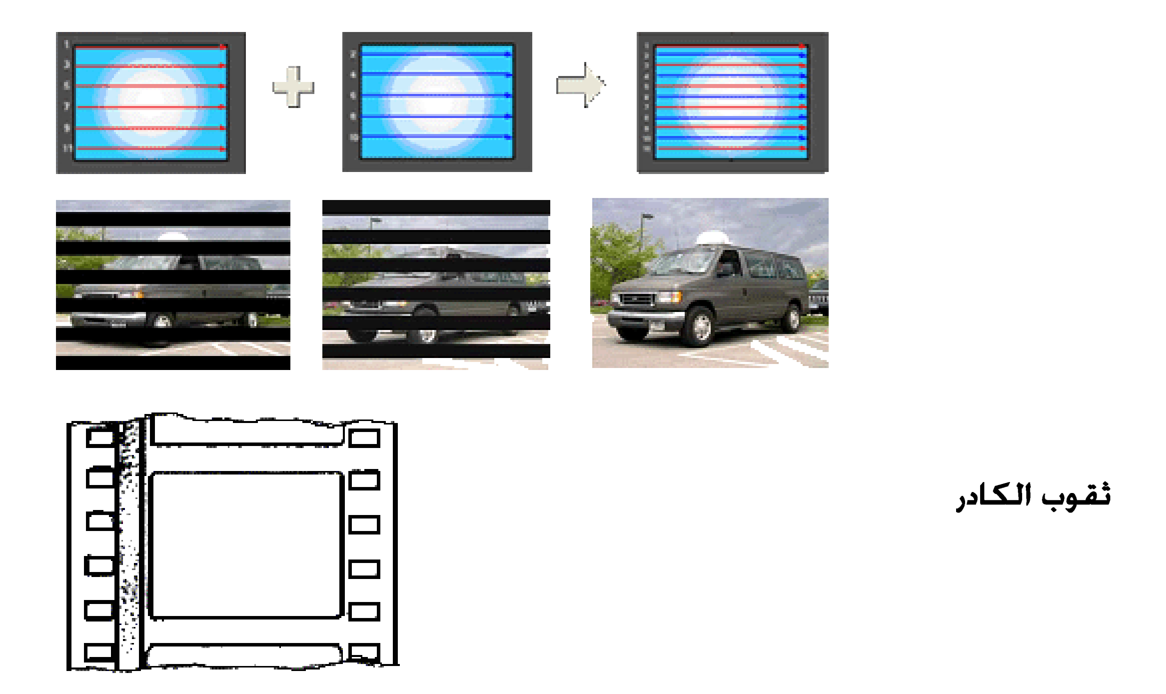
**هل يمكن أن يصبح الإنسان مخرجا سينمائيا دون أن ينهى معهدا دراسيا عاليا ؟**

**أن معظم مخرجى العالم ومن ضمنهم مخرجى الجيل القديم عندنا لم يدرسوا فى معاهد سينمائية متخصصة. ولكن حاليا يدرس المخرجون عندنا فى معهد السينما ،لقد أصبحت الدراسة الآن معقدة جدا فيما صارت مهنة الإخراج نتيجة لذلك تتطلب ذلك القدر من المعارف ،بحيث أصبحت الدراسة الاختصاصية العليا مطلبا حتميا للنشاط الإخراجى .**

## الكادر السينمائى والتليفزيوني

**يعرف الكادر السينمائى بأنه صورة مستطيلة تتكرر بإنتظام على شريط الفيلم السينمائى وتحيط بها من الجانبين عدد من الثقوب تختلف وفقاً لنسبة ارتفاع إلى عرض الكادر Aspect ratio ،ويفصل كل كادر عن الكادر الذى يليه خط ضيق Inter line .**

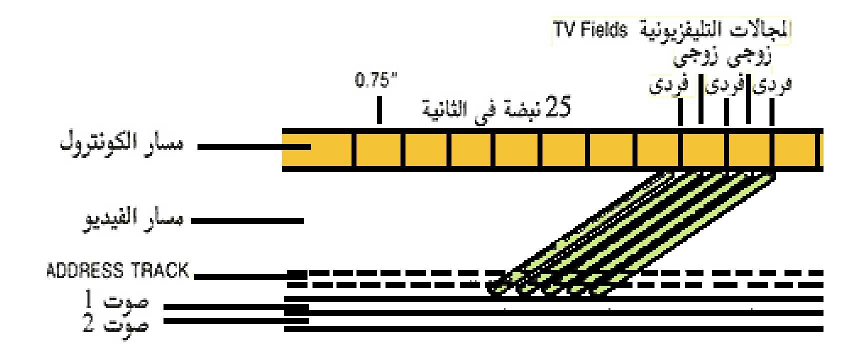
**يتكون الكادر التليفزيوني من مجالين متشابكين من الفيديو Two interlaced fields of video ، أى أن كل صورتين مستطيلتين يكونان كادر فيديو واحد يحتوى كل منهما على نصف معلومات الصورة الخاصة بكل كادر . فالأول ينقل معلومات صورة النقط الواقعة على الصفوف الفردية ،والآخر ينقل معلومات النقط الواقعة على الصفوف الزوجية ،ويكون هناك زمناً فاصلاً بين كل حقل والذى يليه ،ويسمى فترة الإطفاء الرأسى vertical blanking interval وهى تتشابه تماماً مع الخط الضيق inter line الذى يقع بين كادرات شريط الفيلم السينمائى .**



## ثقوب الكادر

لو نظرنا الى شريط فيلم سينمائى سنجد على جانبى كل كادر أربعة ثقوب **perforation** متساوية فى الحجم وفى المساحة ، وذلك للتأكد من ثبات الحركة المتقطعة للفيلم داخل الكاميرا أو ألة العرض ، بالنظر إلى شريط الفيديو لن نجد على جانبيه أية ثقوب.

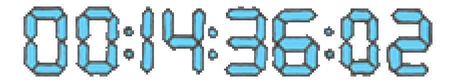
ومع ذلك فهناك ثقوب إليكترونية تسمى كنترول تراك **control track** وهى عبارة عن إشارة إليكترونية متكررة ثابتة متتالية تسجل مع كل دورة من دورات رأس التسجيل " أى على فترات تساوى ١/ ٢٥ من الثانية على شكل نبضة فى مكان خاص على شريط الفيديو ، وهى تقوم مقام الثقوب تماماً أى أنها تحافظ على إنتظام سرعة الشريط وتزامنه من ماكينة فيديو إلى أخرى .




## أرقام الحافة

أرقام الحافة **Edge numbers** هى أرقام تطبع على حافة قاعدة نيجاتيف الفيلم أثناء تصنيعه فى المصنع ولاتظهر عليه للعين المجردة إلا بعد تحميضه ، وبالتالى تطبع على نسخة العمل البوزيتيف ، وهى أرقام تصاعدية ، وتطبع على الفيلم ٣٥ مللى على مسافة قدم أى مايعادل ١٦ كادر أى ٦٤ ثقب وفى الفيلم ١٦ مللى تطبع كل قدم أيضا أى كل ٤٠ كادر ،أو نصف قدم أى كل ٢٠ كادر .

هناك أرقام للتعريف لكل كادرعلى شريط الفيديو تسمى أرقام الكود الزمنى **Time code numbers** وهى تسجل على الشريط كإشارة إليكترونية تقرأ على شكل:




ويتم توليدها بواسطة مولد الكود الزمنى **Time code generator** الذى داخل الكاميرا أثناء التصوير أو المولد الذى داخل نظام المونتاج.

**معدل الكادرات**

**يقاس معدل الكادرات فى السينما بعدد الكادرات التى تعرض فى الثانية الواحدة ، ومع أن هناك إمكانية تغيير هذا المعدل أثناء التصوير أو اثناء عملية المونتاج للحصول على عرض بسرعة بطيئة أو سريعة.**

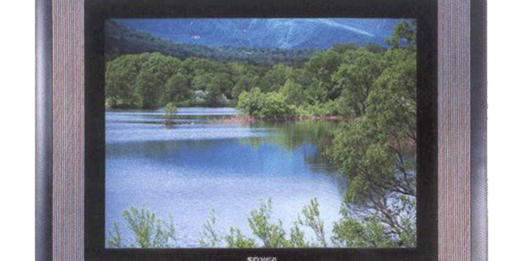
**ويقاس معدل الكادرات فى التليفزيون بعدد الكادرات التى تعرض فى الثانية إلا انه هناك معدلين فى التلفزيون لعدد الكادرات فى الثانية :**

**معدل قياسى ثابت للفيلم السينمائى = ٢٤ كادر فى الثانية.**

**النظام الأمريكى٣٠ = NTSC كادر فى الثانية**

**النظامان الأوروبيان Pal & = Secam ٢٥ كادر فى الثانية**

## نسبة ارتفاع الصورة إلى عرضها




**أول نسبة إرتفاع للصورة السينمائية إلى عرضها هى النسبة القياسية : عند إختراع التلفزيون أخذ من السينما نفس نسبة مساحة الكادر وأصبح المعيار القياسى بالنسبة للصورة التلفزيونية.**

**٣ : ٤ أو ١ : ١,٣٣**

**يطلق على الشاشة العريضة السينماسكوب CinemaScope أسم أو نظام العدسة الأنامورفية Anamorphic-lens system ، حيث تركب العدسة على الكاميرا السينمائية ، لتقوم بضغط عرض الصورة التي تقوم بتصويرها لنصف حجمها ، لتتناسب مع عرض كادر الفيلم ٣٥ مللي الذي يتم التصوير عليه ثم وأثناء عرض الفيلم ، توضع العدسة نفسها على آلة العرض ، لتقوم بتكبير الصورة إلى نفس عرضها الأصلي ولتظهر على الشاشة بحجمها الطبيعي ، وتكون النتيجة صورة على شاشة عريضة بنسبة ١ : ٢,٣٥**

**نظام الوضوح العالى resolution system high**

يطلق عليه (High definition Television (HDTV وهو يضاهى وضوح صورة الشاشات العريضة فى السينما .ونسبة أرتفاع صورته الى عرضها هى ٩ : ١٦ أى ١: ١,٧٨ .

## درجة وضـوح الـصـورة

اذا أفترضنا قياس درجة وضوح الصورة السينمائية بالخطوط فى مقابل عدد الخطوط التى فى الصورة التليفزيونية فسنجدها تصل من ٣٠٠٠ الى ٤٠٠٠ خط فى الكادر

النظام الأمريكى ٥٢٥ NTSC = خط فى الكادر

النظامان الأوروبيان =٦٢٥خط فى الكادر Secam & Pal

HDTV – High definition Television = من ١٠٠٠ إلى ١٣٠٠ خط فى الكادر

## طـبيـعـة الـصـورة الـسـيـنـمـائـيـة والـتـلـيـفـزيـونـيـة

برغم الاعتقاد السائد بأن الكاميرا السينمائية تسجل صورة مطابقة للواقع إلا أن هذا التطابق هو فى حقيقته تطابق ظاهري ولا يمثل صورة طبق الأصل تمامًا ، فمن الناحية المبدئية هناك فوارق رئيسية بين رؤية الكاميرا للواقع ورؤية الإنسان له..تمثل فى مجملها قصورًا فى رؤية الكاميرا بالمقارنة بالرؤية الإنسانية ،ولكنه بمثابة القصور الإيجابي الذى جعل من الفيلم فنًا.

ومعرفة السينمائي للعناصر التي تكون هذا القصور تمثل أساسا هامًا فى توظيفه الخلاق للصورة السينمائية .

ولا يقدم صورة طبق الأصل من الواقع بل يقدم ما يمكن تسميته " الواقعية الفنية.

وعلى ذلك فإن تقدير قيمة التأثيرات الجمالية للصورة السينمائية يتطلب من الناحية المبدئية التعرف على أهم الفوارق بين رؤية الكاميرا والرؤية الإنسانية ، ودراسة أبعادها من منظور جمالي يتجاوز مجرد تسجيل الكاميرا للواقع الموجود فى مجال رؤيتها .

## أولاً : تسـطيح الـصـورة الـسـينـمـائيـة :

يتمثل أول الفوارق بين رؤية الكاميرا والرؤية الإنسانية فى أبعاد الانطباع البصري لكل من الرؤيتين :

أولاً – الإدراك الإنساني لصورة الواقع يتمثل فى صورة ذات أبعاد ثلاثة ، وهذه الأبعاد هي الطول (أو الارتفاع) والعرض والعمق ، فبينما تمثل ثنائية الارتفاع والعرض بعدى إطار الرؤية ، فإن الإدراك البصري الذى يمتد فى عمق الصورة يمثل البعد الثالث.

ثانياً – رؤية الكاميرا لصورة الواقع تنتج فى النهاية صورة تعرض على مسطح ذي بعدين : الارتفاع والعرض ، أما البعد الثالث فهو وإن كان من الناحية المادية بعدًا مفقودًا بسبب تسطح شاشة العرض ،إلا أننا نتوهم وجوده نتيجة تفاعل إدراكنا العقلي لعناصر الصورة المتماثلة مع الواقع ومع إدراكنا البصري للعناصر التشكيلية التي تلعب دورًا رئيسيًا فى تقوية هذا الإيهام ويتمثل أهمها فى :

١. الأجسام والكتل المتواجدة على أبعاد متوالية فى عمق الرؤية من أمامية الصورة إلى خلفيتها ، مثلما فى حالة تواجد عدد من الأشخاص فى غرفة مثلاً تتفاوت أوضاعهم ما بين أقرب موضع من الكاميرا الى أبعد وضع فى نهاية الغرفة ،ونظرًا لطبيعة قصور رؤية الكاميرا فسوف تبدو أحجام الأشخاص متدرجة من الأكبر (فى مقدمة الصورة) إلى الأصغر فى خليفتها ،مما يقوى من الإيهام بالعمق (البعد الثالث).

٢. الخطوط المتوازية وتمتد من ناحية الكاميرا إلى اتجاه عمق الرؤية مثل الخطين المحددين لمنضدة تبدو مقدمتها قريبة من الكاميرا وتمتد فى اتجاه العمق ،كما تمتد خطوط التقاء حائطي غرفة مع السقف أو الأرضية (أو هما معا ) فى اتجاه العمق ، وكذلك الحال بالنسبة للخطوط المتمثلة فى قضبان مسارات القطارات ، فنتيجة للقصور فى رؤية الكاميرا بالمقارنة بالرؤية الإنسانية ،تبدو مثل هذه الخطوط و كأنما تميل إلى التلاقي وهي متجهة إلى العمق.

وهذا الميل الظاهري الذى نستشعره على مستوى الواقع فى مسافات العمق البعيد جدًا مثل النظر إلى مسار قضبان قطار يحدث أثره فى المسافات القصيرة من خلال الصورة السينمائية.

**٣. التدريجات الضوئية وتبايناتها ما بين مقدمة الصورة وخلفيتها فنظرًا لحقيقة قصور رؤية الكاميرا وعرض الصورة على مسطح تبدو هذه التدريجات والتباينات أقوى تأثيرًا فى الصورة السينمائية وتلعب دورها الهام فى تقوية الإيهام بالعمق .**

**٤. الحركة من وإلى الكاميرا كحركة الأشخاص والأشياء المتحركة وكذلك حركة الكاميرا فى اتجاه العمق أو منه ، فمثل هذه الحركات تؤدى دورها أيضًا فى تقوية الإيهام بالعمق ..إن أى من هذه العناصر أو بعضها أو كلها يسهم إسهاما فعالاً فى خلق هذا الإيهام بالعمق.**

**.وتأسيسًا على كل ما تقدم فإن أولى المبادئ الهامة فى التعامل مع الصورة السينمائية يتمثل فى أن نتعلم كيفية النظر إليها من خلال منظورين فى وقت واحد ، هما :١- حقيقة أنها مسطحة .٢- حقيقة الإيهام باحتوائها على بعد ثالث . ولهذا يقال بأن الصورة السينمائية ليست ذات بُعديين بشكل مطلق ،وليست ذات ثلاث أبعاد تمامًا ،و لكنها تجمع بين هذين النقيضين ،وبصرف النظر عن رؤيتنا للصورة من منظور واقعي من حيث تعرفنا على مضمون ما يظهر فيها ،فإن تسطيح الصورة هو الذى يكسبها تأثيرها الجمالي، ولهذا فإنه ينبغي أن نتدرب على كيفية إدراكها من منظور تشكيلي أو تجريدي إلى جانب إدراكها على أنها تمثل الواقع.**

**فإنه يمكننا أن نرى شخصًا يتحرك متقدمًا من الخلفية نحو الكاميرا ( صورة ذات بعد ثالث) على انه مساحة ذات درجة ضوئية أو لونية معينة تكبر وتنتشر تدريجيًا نحو أطراف الصورة (صورة مسطحة) – والعكس صحيح ، فالحركة المبتعدة من الكاميرا تبدو فى نفس الوقت وهى تتضاءل وتنكمش تدريجيًا من اتجاه أطراف الصورة نحو نقطة مركزية على سطح الصورة.**

**ولو غيرنا من وضع الكاميرا بالنسبة لهذه الحركة القادمة من العمق أو المتجهة إليه ، فوضعناها فى رؤية مرتفعه تماثل رؤية "عين الطائر" فسوف تبدو حركة الشخص على سطح الصورة مختلفة تمامًا ،حيث نراها تتجه من أعلى الصورة إلى أسفلها (بدلاً من تحركها من العمق) أو من أسفل الصورة إلى أعلاها (بدلاً من تحركها إلى العمق) و يترتب على ذلك تضاؤل الإيهام بالبعد الثالث إلى حد كبير .**

## ثانياً : وضع الكاميرا بالنسبة لموضوع التصوير :

فى الحياة الواقعية نتواجد فى الأماكن المختلفة تبعًا لرغباتنا وتلبية لحاجاتنا الإنسانية ، وعندما نستقر فى حيز معين بمكان ما ، فإننا ننظر إلى الأشخاص الآخرين أو الأشياء المحيطة بنا من هذا الوضع الثابت حتى نغيره لضرورة أو رغبة إنسانية غالبة لنستقر فى وضع ثابت جديد لزمن ما إلى أن يتم مرة أخرى وهكذا.. فإن الرؤية الإنسانية للواقع المحيط فى ظروف الحياة اليومية تبدو كإدراك بصري تلقائي نمارسه بشكل آلى دون التفكير فيه ما دمنا نتعرف على الأشياء بوضوح كاف.

أما فى الرؤية السينمائية فإن هذا الاعتياد التلقائي ينتقل برمته إلى قدرة مخرج الفيلم الذى يتحكم فى تحديد الوضع الذى ننظر منه كمتفرجين إلى أى شئ ، وفى تحديده لوضع الكاميرا بالنسبة إلى موضوع التصوير ، فمن المفترض أن يحدد هذا الوضع بما يتيح للمتفرج التعرف على ماهية الشئ المصور وكينونته ، إلا أن هذا لا يعنى أن يضع الكاميرا فى أى موضع يمكن منه رؤية هذا الشئ .

ذلك لأن حقيقة تسطح الصورة قد تظهر الشئ بغير حقيقته أو بغير مواصفاته إن لم يتم اختيار موضع الكاميرا بعناية.

بالإضافة إلى كل ذلك فإن المخرج يضع فى اعتباره أنه يتعامل مع صورة تكتسب صفات تشكيلية تنبع من حقيقة أنها مسطحة ، وأنها تعرض داخل إطار محدد ، ومن ثم فإن هذا يفرض عليه أن يسعى إلى إشباع مشاعر المتفرج بالتذوق الجمالي لها من خلال ترتيب عناصرها وتحديد علاقاتها ببعضها البعض من ناحية تكوينها التشكيلي العام من ناحية أخرى .

وحيث أن المخرج يسعى أولاً وأخيراً إلى عرض فيلمه بأسلوب يؤثر فى وجدان المتفرج ويخلق لديه متعة المتابعة ، فإن سبيله إلى ذلك يتمثل فى اختيار أوضاع للكاميرا بين الحين والأخر تمكنه من خلق بعض المؤثرات الفنية مثل التشويق والمفاجأة والرمزية :

١- لو أن المخرج بدأ أحد المشاهد دون التركيز الصريح على موضوعه الرئيسي ، واظهر لنا إحدى الشخصيات وهى تنظر إلى خارج الصورة باهتمام شديد فإنه سيخلق لدى المتفرج تشوقاً لرؤية ما تنظر إليه ، أو أن يبدأ

مشهداً بالتركيز على جانب من غرفة ما بينما نسمع صوتاً غير مميز من خارج الصورة فتتولد لدي المتفرج الرغبة والتشوق فى معرفة ماهية هذا الصوت ومصدره.

٢ – فى مجال اختيار وضع الكاميرا الذي يمكنه من إحداث تأثير يحمل مفاجأة ، فإنه يستطيع أن يحقق ذلك بتقديم صورة ترسخ فى أذهاننا مضموناً محدداً ثم نفاجأ بعد ذلك بما يخالف هذا المضمون.

٣– توظيف وضع الكاميرا ليضفى على الصورة معنى رمزي.

ثالثاً : حدود الصورة ( الإطار) : إن ممارسة رؤيتنا للواقع تتم فى نطاق مجال بيضاوي يمتد أفقياً على مدى ١٨٠ درجة ما بين أقصى اليمين وأقصى اليسار ، كما يمتد رأسياً ما بين أسفل وأعلى على مدى حوالي ٩٠ درجة، وعندما نركز البصر على شيء ما فإننا نشعر بحدة الرؤية فيما نركز عليه ، بينما تقل هذه الحدة تدريجياً من نقطة التركيز فى اتجاه اليمين واليسار وإلى أعلى وأسفل ، وهذا التدرج ينتهي إلى ما يمكن اعتباره حدوداً على مجال رؤيتنا.

أما فى حالة رؤية الكاميرا للواقع فإنها تتم من خلال أربعة حدود تظهر واضحة تماماً للمتفرج وهو يتابع الصورة السينمائية كفواصل حادة تفصل بين ما يقع داخلها وما يقع خارجها مباشرة فصلاً حاداً ، هذا فضلاً عن أن ما يقع داخل هذه الحدود يمثل أفقياً نسبة تتراوح بين ٣٥ و ٤٥ درجة بالمقارنة بمجال الرؤية الأفقي على مستوى الواقع الذى يبلغ ١٨٠ درجة .

فإذا أضفنا إلى ذلك فقدان المتفرج لما يقترن بالإدراك البصري على مستوي الواقع من حرية تغيير مجال الرؤية ذاتياً وفورياً فى أى لحظة ، فإنه فى وضع يفرض عليه رؤية صورة من الواقع داخل إطار محكم يخضع لسلطان المخرج أولاً وأخيراً والذي يحدد القدر الذى يقتطعه من الواقع ليضعه داخل إطار الصورة ، والتوقيت الذى يظهر فيه ذلك أو يخفيه.

من ناحية أخرى فإن المخرج يتعامل مع إطار الصورة كأداة تشكيلية من الدرجة الأولى تفرض متطلبات جمالية فيما يتعلق بأوضاع عناصر الصورة بالنسبة إلى بعضها البعض من ناحية ، وبينها وبين إطارها من ناحية أخرى ، وعلى ذلك فإن إطار الصورة الذى يفرض على المتفرج معايشة وضع يختلف عن تحكمة فى

**ممارسة إدراكه البصري على مستوى الواقع – يصبح فى يد المخرج أداة ذات شأن كبير فى تكوين رؤيته الخلاقة .**

**وإذا حاولنا أن نتبين إمكانيات إطار الصورة الجمالية والخلاقة فإننا سنرى أن الإطار يمثل:**

**١– آداة تشكيل رئيسية ،لموازنة تكوين الصورة.**

**٢– آداة إختيار وتحديد للقدر الذى يظهر داخل الصورة.**

**٣– آداة تركيز تحصر انتباه المتفرج فى عنصر او تفصيلة معينة ذات أهمية خاصة.**

**٤– آداة حجب أو عزل لما قد يشتت انتباه المتفرج بعيداً عن عنصر رئيسي ينبغى التركيز عليه.**

**٥– أداة تأكيد عند الانتقال من العام إلى الخاص أى (من لقطة عامة Long Shot إلى أخرى قريبة Close UP ) وبالعكس عند الانتقال من الخاص إلى العام أى (من لقطة قريبة UP Close إلى أخرى عامة Long Shot ).**

**وقد يتم هذا الانتقال تدريجياً من خلال حركة الكاميرا نحو عنصر محدد وبالعكس ، وفى هذه الحالة يبدو دور الإطار كما لو كان يضيق من الرؤية أو يوسع منها.**

**٦– تكتسب اللقطة القريبة Close UP تأثيراً خاصاً على أكثر من مستوى ، مثل تكثيف لحظة درامية أو تفسير ما تفكر فيه الشخصية عندما تكون من وجهة نظرها ، أو تكون رمزاً لمكان ما ، او شخصية معينة.**

**٧– إمكانية توظيفه فى خلق عنصر التشويق فى توقيت معين.**

**٨– إمكانية توظيفه فى خلق المفاجأة .**

**ومن بين هذه الإمكانيات تبدو الثلاث الأخيرة منها ذات أهمية خاصة إذا تم استخدامها بوعي:**

**أ: ففي مجال توظيف حدود الصورة مع اللقطة القريبة Close UP ، وخاصة عندما تكون العين هي العنصر الرئيسي فى التعبير ،**

**ب : وفى مجال توظيف حدود الصورة لخلق عنصر التشويق ، فإن المخرج عندما يسعى الى تحقيق ذلك يبدأ بتوجيه اهتمام المتفرج الى شئ ما خارج الكادر ،ويؤجل الإفصاح عنه للحظة او لحظات بينما تتصاعد رغبة**

**المتفرج نحو رؤية هذا الشئ ،وتصبح لحظة الكشف عنه بمثابة إشباع لهذة الرغبة ، وقد تؤدى فى نفس الوقت الى التأكيد على معنى درامى أو رمزى هام.**

**ج : وفى مجال توظيف حدود الصورة فى خلق تأثير " المفاجأة " فإنه يقوم أساساً على تقديم المخرج لوضع أو موقف ما ليستقبله المتفرج بمعنى محدد ، بينما يكون قد أخفى خارج حدود الكادر عنصراً ما يتناقض مع ذلك المعنى ويترتب على ظهوره ما يُحدث المفاجأة المستهدفة.**

**ولتحقيق هذا المطلب فإنه ينبغي علينا أن ندرس الأمور الجمالية المتعلقة بالحركة داخل إطار الصورة من حيث نوعياتها وتكويناتها وأشكالها.**

**وفيما يتعلق بنوعية الحركة فإننا ننظر إليها من خلال ثلاث نوعيات رئيسية وهي:**

**١- الحركة الفعلية Actual motion ويقصد بها حركة الأشخاص ( الممثلين ) وكل العناصر الأخرى التي تملك ذاتية الحركة أو تتحرك ميكانيكياً.**

**٢- حركة الكاميرا Camera motion والمقصود بها حركة الكاميرا فى كافة صورها ، وتسمى علمياً بالحركة النسبية Relative motion ويستند هذا الأسم إلى أن الحركة الفعلية للكاميرا إنما تتم أثناء التصوير ، وحيث أن المتفرج يرى ناتج هذه الحركة وهو ثابت فى مكانه وفى غياب أى حركة فعلية تماثل حركة الكاميرا فى مكان التصوير ، فإن ما يعرض عليه يمكن رصده كحركة نسبية أيضاً.**

**فلو تحركت الكاميرا أفقياً مثلاً على مجموعة من العناصر الثابتة من اليمين إلى اليسار ، فإن ناتج هذه الحركة التي كانت فعلية أثناء التصوير ، يظهر هذه الأشياء الثابتة أصلاً وكأنها تتحرك بعكس الاتجاه الذى كانت عليه الكاميرا فى الحقيقة أى يمكن أن نراها كما لو كانت تدخل الصورة من اليسار وتخرج من جهة اليمين.**

**وبالمثل لو كانت الكاميرا قد تحركت نحو شيء ثابت ( حركة فى العمق ) ،فإلى جانب إدراكنا (العقلي ) بأن الكاميرا تتحرك نحو هذا الشيء فإنه يمكن أيضاً على مستوى الإدراك البصري البحت أن نرى هذا الشيء وكأنه يتحرك نحونا من حيث أن حجمه سوف يزداد تدريجياً منتشراً فى اتجاه حدود الصورة الأربعة (مفهوم تسطح الصورة).**

وعلى ذلك فإننا يجب أن نعود النظر دائماً على رؤية ناتج حركة الكاميرا من منظور يتعلق الأول منهما بإدراكنا العقلي لها كحركة كاميرا فعلية ، أما الثاني فيتعلق بإمكانية رصدها كحركة نسبية . وعلى مستوى الإدراك العقلي لحركة الكاميرا ينظر مارسيل مارتن فى كتابة اللغة السينمائية إلى استخدماتها من خلال قطاعيين رئيسين :

أ : يضم القطاع الأول منهما ما يسميه بحركات الكاميرا الوصفية ويقصد بها تلك الحركات التى تنحصر وظيفتها فى دور وصفى من تفاصيل بيئة التصوير أو أبعاد المكان وجغرافيته أو الجو العام الذى يدور فيه حدث ما ، ولعله أشهر الاستخدامات فى هذا الخصوص يتمثل فى حركة الكاميرا البانورامية لتقديم مكان ما، أو حركة الكاميرا الرأسية التى تكشف عن بناء شاهق أو تحدد جزء منه سيدور فيه حدث مقبل ، أو تلك التي تتابع حركة شخصية ما فى دخولها إلى مكان ما أو عند التحرك فيه حركة عادية .

ب : أما القطاع الثاني هو حركة الكاميرا حيث أن حركة الكاميرا تلعب فيه دوراً خلاقاً ، ومن ثم فإنه ينظر إليها كحركة تعبيرية أو ذات دلاله درامية أو جمالية . ولعل أشهر استخدامات هذه النوعية من الحركة يتمثل فى حركة الكاميرا التي تتجه نحو شخصية ما فى لحظة تأزمها لتضع المتفرج فى حالة من التعاطف معها أو بهدف تجسيد مدلول درامي معين ،أو تلك التى تتجه نحو تفصيلة ما لتكشف عن سر معين أو يراد لها أن تكون بمثابة تمهيد لفعل هام سيرتبط بها.

وكذلك حركات الكاميرا التى تبدو كباحثة عن شيء ما أو متلصصة على أمر يدور فى الخفاء ،أو تكشف للمتفرج وحده عن مكمن خطر ما لا تعلم به الشخصية ( مفارقة درامية ).

٣- الحركة الناتجة عن المونتاج **Editorial Motion** ويقصد بها نوعية من التأثير الحركي المضمر الذى يحدث نتيجة للقطع من لقطة إلى أخرى ،أى عند نقطة اتصال نهاية لقطة ببداية اللقطة التي تليها ، فمع كل قطع يحدث ما بين طرفين تغير ما بدرجة أو بأخرى وذلك فى أى من العناصر التشكيلية أو بعضها أو كلها ، كما قد يحدث تغير فى موقع نقطة (مركز) الانتباه من حيث مكانه داخل إطار الصورة ما بين نهاية اللقطة الأولى وبداية الثانية ،كأن يكون التركيز فى أولاهما فى يمين الصورة بينما يتحول مع الثانية

فى أقصى اليسار ، فمثل هذه التغيرات تجبر العين دائماً على إعادة تكييف الإدراك البصرى فى لحظة الانتقال بين اللقطتين.

أما من حيث الشكل فالحركة قد تكون مستقيمة ومباشرة أو تكون انسيابية عندما تأخذ مساراً منحياً أو شبه دائري ، وقد تكون حادة عندما تتغير بسرعة بشكل زاوية أو بشكل زجزاجى ، أو تكون رتيبة عندما تتكرر بشكل واحد مثلما حركة البندول أو المرجيحة ، كما تكون الحركة معقدة إذ اتخذت شكلاً متعرجاً بلا نموذج محدد أو عندما تتكون من عنصرين أو أكثر فى شكل حركات متعارضة أو متنافرة .

**وبشكل عام فإن مخرج الفيلم يعطى أهمية خاصة للحركة الفعلية بحيث تحقق له هدفين رئيسين.**

أ – أن تدعم أو تجسد أو تفسر الدلالات الدرامية من ناحية.

ب – أن تضفى على الصورة حساً جمالياً مؤثراً.

ولتحقيق هذا الهدف الأخير فإنه ينبغي الاهتمام بأن تبدو الحركة منطقية ومبررة وليس لمجرد تحريك الأشخاص أو الأشياء ، فالحركة للحركة ذاتها تؤدى إلى إصابة الإيقاع بالتعثر والاهتزاز كما أنها قد تشتت الانتباه.

رابعاً : الإضاءة تتركز وظيفة الإضاءة على مستوى الواقع فى تمكيننا من رؤية الأشياء بوضوح كاف، وهذا برغم أننا قد نستهدف أحياناً الحصول على بعض التأثيرات الضوئية الخاصة مثل توظيفها لإضفاء إحساس بالهدوء والاسترخاء ،أو بالعكس لخلق شيء من الإثارة ، أو توظيفها تجارياً لجذب الانتباه ..الخ .

إلا أن مثل هذه الاستخدامات تظل فى نطاق الاستثناء ،والذى لا يطغى على حقيقة أن ضرورة الإضاءة فى حياة الإنسان هى لتمكينه من الرؤية حتى يمارس حياته الطبيعية بشكل مريح سواء فى ظل ظروف الإضاءة الطبيعية النهارية أو الإضاءة الصناعية ليلاً .

وفى السينما تبدأ وظيفة الإضاءة من نقطة مشابهة لدورها على مستوى الواقع ، فلا بد من تسجيل الصورة بما يجعل المتفرج يرى تفاصيلها فى وضوح إلا أنه لكون السينما فناً فإن توظيف الإضاءة يتجاوز عنصر

الوضوح نحو مجال متسع من تكوين التأثيرات الضوئية الجمالية كى تدعم الدراما ودلالاتها وتؤثر فى وجدان المتفرج بمشاعر متباينة.

وبينما تبدو فرصة توظيف التأثيرات الضوئية فى المناظر الخارجية النهارية محدودة من حيث أن الصورة تخضع أساساً لظروف الإضاءة الطبيعية ، فإن ممارسة فنية الإضاءة وتأثيراتها تجد الفرصة واسعة فى المناظر الداخلية والليلية حيث يتم تصميمها وتكوينها بالاعتماد على مصادر الضوء الصناعية الخاصة ، وبما يمكن مدير التصوير من الحصول على كافة التأثيرات الضوئية التي يستهدفها.

وفى الممارسة العملية لتصميم الإضاءة فإنها ترتبط مبدئياً بنوعية الفيلم من حيث كونه تراجيديا أو كوميديا – رومانسي أو من أفلام الجريمة – إجتماعى أو سياسي ..الخ ، وبصفة عامة فإن تصميمها يتراوح ما بين كثرة الظلال والتباينات بين الصورة والظل ( تراجيديا ) ويتدرج فى اتجاه الإضاءة الساطعة الخالية من الظلال (الكوميديا).

فبين إضاءة التراجيديات والكوميديا تتنوع أشكال الإضاءة وفقاً لطبيعة الفيلم ،كما أنها تتنوع بدرجة أو بأخرى داخل الفيلم الواحد وفقاً لطبيعة كل مشهد ... وتكتسب الإضاءة فى الفيلم أهميتها من تأثيرها الجمالي على وجدان المتفرج والذي يتجاوز معايشته لها على مستوى الواقع بفارق كبير ، ويرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى اختلاف درجة حساسية العين البشرية فى رؤيتها لأضواء الواقع فى تدريجاتها ما بين الضوء الساطع والظلام – عن درجة حساسية عدسة الكاميرا ومادة الفيلم الخام.

فالعين البشرية تتمتع بالقدرة على التمييز بين عدد كبير من التدريجات الضوئية يفوق ما تقدمه له الصورة السينمائية .

أن الإضاءة فى الصورة السينمائية يمكن أن تجعل الشيخ يبدو شاباً أو العكس ، وأن تجعل المكان يبدو واسعاً أو ضيقاً ،دافئاً او بارداً ... كما يمكن أن تثير فينا دلالات رمزية مرتبطة بخبرتنا الواقعية فتخلق فينا مشاعر متباينة مثل : الحب ..النفاق..الخير..جمال الحياة ،أو على النقيض مثل : الشر..الغموض ..التوتر..الموت.

ويرتبط بالدرجات الضوئية فيما بين النصوع والقتامة ،ما تتميز به ملابس الشخصيات وعناصر الديكور أو موقع التصوير من درجات لونية بين الأبيض والأسود فتلعب دوراً مكملاً للتأثيرات الضوئية وفقاً للمساحة التي يشغلها أى منها فى إطار الصورة ، فيزيد التأثير كلما كان فى لقطة قريبة ويقل فى اللقطات البعيدة.

ويمتد نطاق التعامل مع التأثيرات الضوئية إلى نطاق مصادر الضوء الذى نعايشها على مستوى الواقع وترتبط فى مشاعرنا بأحاسيس معينة ..وذلك مثلما فى حالة أضواء البرق ...ضوء فنار على البعد ...ضوء نار المدفأة أو النار بشكل عام ..إنعكاسات الضوء من نوافذ قطار يسير ليلاً ...أضواء كشافات السيارة ليلاً ...ضوء مصباح يتأرجح فى جو عاصف.

# الباب الثالث

## المخرج وقواعد اللغة

أنتجت السينما منذ نشأتها لغتها الخاصة بها وقواعدها وأساليبها والتي تكشف المعرفة بها ، وتعتبر اللقطات والمشاهد وحركات الكاميرا والعدسات والمونتاج هي المعادل الحركي للكلمات ، ومنذ ظهور التليفزيون فى بداية الخمسينات وهو يستعمل نفس مفردات اللغة السينمائية ، أى أنهما يتحدثان لغة واحدة ، ولذلك ولكي يحكى المخرج السينمائى أو التليفزيونى قصة ، يجب عليه أن يفهم أولاً القواعد اللغوية الخاصة بهم وطرق استخدامها .

## مفردات اللغة

اللقطة **Shot** :

هي أصغر وحدة في الحدث الدرامي في الفيلم السينمائي ، وهى الوحدة التي يتم على أساسها بناء المشهد ، وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المشهد ، وإلا يصبح من المفروض الاستغناء عنها ، وبمجرد أن يتحقق الهدف من اللقطة يجب الانتقال فوراً للَقطة التالية .

ويجب أن تتطابق اللقطات مع الحالة العامة للفيلم ككل ، بل ويمكن أن تحتوى على عناصر ذات دلالات خاصة ، تعطى بعداً أوسع من الفكرة الرئيسية للقطة ، ولكنها في نفس الوقت لا يمكن أن تأتى بمفردها ، لذلك فإن تصميم اللقطة يعتبر جزءاً مهماً وأساسياً من وظيفة المخرج.

المشهد **Scene** :

المشهد هو الوحدة التي يتم على أساسها بناء الفيلم كله ، ويجب أن يحتوى كل مشهد على بداية ووسط ونهاية وتكون مهمته دفع القصة للأمام بشكل ما .

ويعتمد بناء المشهد على الأفكار والتفاصيل التي يرغب المخرج في إظهارها للمتفرج ، ويتكون المشهد من سلسلة من اللقطات ، التي تظهر الأحداث وكأنها تحدث في أزمنتها الحقيقية ، وخلال المونتاج يتم تجميع

**لقطات المشهد في تصميمات مختلفة ،ل لتحكم في الحركة والسرعة ولخلق التماسك والوضوح والتركيز فيما بينها.**

## الأحجام والزوايا : Angles & Sizes

**تحديد المكان المناسب للكاميرا عند تصوير أية لقطة أمر يقرره المخرج بناء على المساحة التي يراها المتفرج ،ووجهة النظر التي يشاهد منها الحدث ،وهو ما يزيد من الرؤية الدرامية لقصة الفيلم.**

**ويؤدى اختيار المكان الخاطئ إلى إرباك المتفرج وتشتيته.**

**ولذلك على المخرج أن يسأل نفسه دائما ، وفي بداية تصوير كل لقطة :**

**١- ما هو المكان المناسب الذي أضع فيه الكاميرا؟**

**٢- مقدار ما يجب أن يظهر في اللقطة ، وعلام تحتوى؟**

**وبناءا على ذلك ، هناك عناصر يجب أن يحددها المخرج قبل تصوير كل لقطة :**

**- حجم الموضوع المراد تصويره .**

**- زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره : الزاوية الرأسية .**

**- زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا : الزاوية الأفقية .**

**- زاوية الكاميرا المنحرفة .وبالتلاعب بهذه العناصر ، يستطيع المخرج أن يحول انتباه المتفرج من الحركة داخل اللقطة ، إلى الحركة داخل اللقطة التالية لها. وهو ما يزيد أو يقلل من الدراما ، كما يؤثر على الجو العام Mood ،وعلى الأسلوب Tone ، وبالتالي على اللقطة المصورة نفسها.**

## أحجام اللقطات Subject Sizes

**عندما نشير إلى حجم الشيء المصور ، فنحن نعنى حجم الشيء في علاقته بمساحة الصورة ككل ، وهذه العلاقة هي التي تتحكم في استخدام اللقطة القريبة Close up ، واللقطة المتوسطة Medium shot ، واللقطة العامة Long shot.**

وهو ما يستخدم في لفت انتباه المتفرج للشيء المصور ، أو إبعاده عنه.

**اللقطة العامة : Long shot**

وهى اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيء المصور صغيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل ، وأحيانا يتم تسمية اللقطة العامة ،باللقطة التأسيسية Establishing shot ، لأنها تُستعمل في استعراض الديكور ، ولتحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها ، ولأن الشيء المصور في اللقطة العامة يظهر صغيرا في الحجم ، يمكن أن يُستعمل أيضا في صرف انتباه المتفرج عن هذا الشيء ، بل إنه يصبح مثاليا في توصيل الإحساس بعزلة الشخصية التي يتم تصويرها، وهكذا نرى أن اللقطة العامة تُضعف من سيطرة المخرج على توجيه انتباه المتفرج ، بل وتقلل من تأثير الحركة عليه. ولذلك يجب على المخرج تجنب استعمال هذا الحجم عندما يكون المطلوب توصيل تفاصيل مهمة في الكادر إلى المتفرج.

**اللقطة العامة LS**

**اللقطة العامة توضح جغرافية المكان كاملآ**

**اللقطة القريبة : Close up**

اللقطة القريبة هي الحجم العكسي تماما للقطة العامة ، حيث يظهر الشيء المصور كبيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل ، ولذا فهي عادة ما تستعمل للتأكيد على هذا الشيء المصور. وتعتبر اللقطة القريبة من أقوى الأدوات في يد المخرج ، ولكن عليه ألا يستعملها بصفة متكررة ، وبدون مبرر ، لأن ذلك يضعف تأثيرها على المتفرج ، وبذلك تفقد كثيرا من قوتها.

**اللقطة القريبة CU**

**اللقطة المتوسطة : Medium Shot**

كما يتضح من الاسم ، اللقطة المتوسطة medium shot ، تقع بين اللقطة القريبة close up ،واللقطة العامة long shot، وعادة تبنى الأفلام على التنوع في الاستخدام ما بين لقطات متوسطة ،ولقطات عامة ،ولقطات قريبة توجه عين المتفرج وتؤكد على الشيء المصور.

**اللقطة المتوسطة MS**

**هناك تنويعات من اللقطة المتوسطة**

**اللقطة الثنائية Two shot هى اللقطة التى تشتمل على شخصين**

**اللقطة الثلاثية Three shot هى اللقطة التى تشتمل على ثلاثة أشخاص**

**الأحجام المختلفة : إختلفت الآراء بين السينمائيين في طريقة تقسيم وتحديد أحجام اللقطاتن وإن كان التقسيم المشترك العام هو اللقطة العامة ، واللقطة المتوسطة واللقطة القريبة، إلا أن هناك أحجاما أخرى مشتركة ، لذا فقد تم الاتفاق على أن جسم الإنسان هو أنسب مقياس متعارف عليه ، لتحديد هذه الأحجام في جميع أنحاء العالم.**

**١- اللقطة البعيدة : Extreme Long Shot (ELS)**

**هي التي تحتوي أكبر كم من المعلومات يمكن أن تصل إلى المتفرج ، حيث أنها تعرض المناظر الطبيعية ،أو مكان ما من مسافة بعيدة، وفيها يبدو الشكل صغيرا داخل الكادر ومن الممكن معرفة إذا كان الشكل بشريا ، ولكن من الصعب التمييز بين هل هو ذكر أم أنثى ويستخدم هذا الحجم غالبا في الإفتتاحية لتقديم معالم المشهد ، حيث يكون التعرف على المنظر أهم من التعرف على الشخص أو الأشخاص ، وهو وسيلة للحصول على ثروة من المعلومات العامة دون تفاصيل ، وتعرف هذه اللقطة أيضا باللقطة العريضة the wide shot أو بالزاوية العريضة the wide angle ، لأن معظم الكادر يشغله منظر وليس شخص وتعرف أحيانا بلقطة الجغرافيا أوالموقع .**

**اللقطة البعيدة ELS**

**٢-اللقطة العامة جدا : ( Very Long Shot (VLS**

**تستعمل أحيانا كلقطة تأسيسية Establishing shot في بداية مشهد ما ،لتوضيح المكان الذي يتم تصويره ، ووضع كل ممثل داخله ، لعدم إحداث إرباك للمتفرج في معرفة مكان كلا منهم في بقية لقطات المشهد وفى هذا الحجم نتعرف على ملابس الشخص وجنسه ، ولذلك فهو يستخدم على نطاق واسع عند**

الحاجة لتمييز شكل الجسم ككل بدون السمات الشخصية ويمكننا أيضا رؤية جزء من الحركة ولكننا لا نميزها ،ويظل الجزء الأعظم من الكادر متعلقا بالسمات الجغرافية والبيئية وفي اللقطة البعيدة جدا يمكن نقل الشخص بسهولة من خلفية الكادرالى مقدمته.

اللقطة العامة جدا **VLS**

**٣- اللقطة العامة : (Long Shot (LS**

وهي اللقطة التي تحوي صورة شخص بكامل هيئته ، من أخمص قدمه إلى أعلي رأسه ، مع جزء من المكان الذي حوله ،لذا سيظل هناك تأكيد على منطقة الخلفية والبيئة المحيطة ، وبما أن الجسم الآن كبير بما يكفي للقيام بأية أفعال وحركات ، فإن انتباه المتفرج يبدأ في الانجذاب له ، بل ويمكن رؤية حركة الرأس بوضوح بحيث يمكن تحديد العينين..وغالبا ما يستخدم هذا الحجم مع شخص متحرك ، يمشي مثلا أو يعدو أو يحرك يديه.

اللقطة العامة **LS**

**٤- اللقطة العامة المتوسطة : (Medium Long Shot (MLS**

وهي اللقطة التي تصور شخصا من ركبته حتى أعلي رأسه وأحيانا ما تسمي باللقطة الأمريكية **American Shot** ،أو **AS** ، وهى أولى اللقطات التي تقطع فيها حدود الكادر جسم الشخص المراد تصويره ، ففي هذا الحجم يحيط بالشخص حيز علوي وجانبي ، ويقطعه الحد السفلي للكادر إما فوق أو تحت الركبة والاختيار بين فوق وتحت يعتمد على جنس وملابس الشخص وسرعة الحركة إن وجدت، وغالبا ما يكون العامل الحاسم مع المرأة هو طول الفستان ،واذا كان الشخص ثابتا يكون الحد فوق الركبة ، وإذا كان متحركا يكون تحتها، وفى هذا الحجم يكون الشخص قريب بما يكفي لتمييز طراز ملابسه وألوانها بل ويمكن تمييز درجات لون شعره وبشرته ولكن لا تظهر فيه حركة العينين بالوضوح الكافي لاستخدامها كدافع **motivation** للأنتقال فى مرحلة المونتاج .

اللقطة العامة المتوسطة **MLS**

**٥- اللقطة المتوسطة : (Medium Shot (MS**

**هي التي تصور شخصا من وسطه حتى أعلي رأسه ، حيث يقطع الحد السفلي للكادر أسفل الخصر والرسغ ، وبذلك نستطيع تحديد عمر الشخصية ولون الشعر ، بل من الممكن أيضا تحديد خامة الملابس ، ولأننا يمكننا رؤية عيني الشخص بالكامل لذا يجذب محيط عينيه نظر المتفرج.**

اللقطة المتوسطة **MS**

**٦-اللقطة المتوسطة القريبة : (Medium Close Shot (MCS**

**هي اللقطة التي تصور شخصا من صدره حتى أعلي رأسه ، أى أن الحد السفلي للكادر يقطع أسفل مفصل الذراع (أسفل الإبط) أو أسفل جيب الصدر بالنسبة لذكر يرتدي سترة أو بروز الصدر بالنسبة لأنثى، وتظهر تعبيرات الوجه هنا طاغية وعينا الشخص بارزتان، كما أن درجة لون بشرته يمكن تمييزها ، وكذلك شكل الندوب على وجهه، ولأن العينان تقع على حدود الثلث الثاني من الكادر، يبقى لدينا مجال لحدوث شيء أو جزء من شيء لنراه فى الخلفية ، كذلك يمكن رؤية تسريحة الشعر وخامته بوضوح ، وكذلك مساحيق التجميل الموضوعة على الوجه.**

اللقطة المتوسطة القريبة **MCS**

**٧- اللقطة القريبة : (Close Up (CU**

**هي التي تصور شخصا من أكتافه حتى أعلي رأسه ، أى أن الحد السفلي للكادر يقطع جذع الشخص المراد تصويره ، في المنطقة من فوق مفصل الذراع إلى ما أسفل الذقن ، بحيث يظهر شيء من كتف الشخص ، وقد يقطع الحد العلوي الرأس أو لا يقطعها ، ويعتمد هذا على جنس الشخص وتسريحة شعره ، ويوجه انتباه**

المتفرج بالتركيز على عيني وفم الشخص المراد تصويره ، كما يمكن رؤية لون البشرة ونسيجها بوضوح ، أما لون العينين فلا يرى بدون مكياج خاص أو إضاءة خاصة وإذا كان الشخص المراد تصويره ذكرا فهي قد تبين حالة بشرته ،وإن كان الشخص حليقا أم لا.

**اللقطة القريبة CU**

**٨–اللقطة القريبة جدا : Very Close Up (VCU)**

هى التي تصور جزءا تفصيليا من اللقطة القريبة ، وفيها يقطع الحد العلوي للكادر فوق حاجبي الشخص المراد تصويره ، ويقطع الحد السفلي عادة فوق الذقن ، ولذلك يمكن رؤية جلد البشرة بوضوح ، بما فيها من عيوب ويصبح شعر الحاجبين بارزا ، وكذلك الجفون ويكون التفات العينين هائلا ولذلك ، وأي حركة عموما من الشخص الذى يتم تصويره ، مهما كانت طفيفة تصبح هائلة على الشاشة وهذه اللقطة قريبة جدا بحيث لا يمكن استخدامها سوى في المواقف العاطفية أو الشعورية مثل مشهد حب أو عنف.

**اللقطة القريبة جدا VCU**

**٩– اللقطة شديدة القرب : Extreme Close Up (ECU)**

هي التي تصور جزءا صغيرا جدا من الشيء المصور ، قد تصل إلى مجرد عين أو فم أو العينين أو العينين والأنف أو الأنف والفم ، والتأكيد على العينين يظهر لونها بوضوح وعموما فإن مشاكل هذه اللقطة ربما كانت أكثر من الفرص التي تتيحها ، وإن استخدمت بشكل غير سليم فإنها تضلل المتفرج ، إذ تعزل جزءا من الشخص المراد تصويره كلية وقد تظهر الشخصية على أنها شريرة وعدوانية.

**اللقطة شديدة القرب ECU**

**تعدد الأحجام :**

يمكن للتكوين أن يحتوي على أكثر من حجم في نفس الوقت ، فمثلا يمكن أن يظهر ممثل في حجم قريب **close up** ، بينما ممثل آخر في نفس اللقطة في حجم كبير **Long shot** ، ويسمح هذا للمتفرج بمتابعة الأحداث في خلفية ، ومقدمة الكادر في نفس الوقت.

تغير الحجم :

يمكن لحجم الموضوع أن يتغير خلال اللقطة سواء بتحريك الكاميرا ، أو بتحريك الموضوع نفسه ، أو بتحريك الاثنين معا ن فمثلا إذا كان الممثل يظهر في لقطة متوسطة **Medium** ، يمكنه التحرك بعيدا عن الكاميرا فينتقل إلي لقطة عامة **Long shot** أو يتحرك في اتجاه الكاميرا فينتقل إلي لقطة قريبة **Close up**.

القطع عند الفواصل :

لابد أن يتوفر قدر كبير من التفاهم بين المخرج ، ومدير التصوير علي الحدود التي تقطع فيها أضلاع الكادر جسد الممثل ، وهذا هو معني "قطع الفواصل ". ومن قواعده ألا تقطع أضلاع الكادر الفواصل الرئيسية في جسد الممثل ، والتي تشمل: الرقبة والخصر والركبتين والعقبين.

ويجب أن يكون المخرج واعيا أن المصطلحات المستخدمة للتعبير عن الأحجام ربما تتغير من مدير تصوير لآخر ، لذلك يفضل الاتفاق علي معاني هذه المصطلحات قبل بداية التصوير.

والطريقة المفضلة لتغيير حجم الموضوع الذى يتم تصويره (الممثل) هو تحريك الكاميرا في اتجاهه ، أو العكس ، كما يمكن أيضا تغيير هذا الحجم بتغيير البعد البؤري للعدسة ، إلا أن هذه الطريقة تؤثر في شكل الصورة من حيث عمق المنظور ، وعمق المجال.

أ- عمق المنظور : **Depth Perspective** هو المسافة بين مقدمة الكادر وخلفيته ، وعلاقة كلا منهما بالأخر كما تظهرعلي الشاشة ، ويمكن التحكم فى هذه المسافة من خلال اختيار عدسة الكاميرا.

فالأبعاد البؤرية الطويلة للعدسة **Length Long Focal** تقلل من المسافة ، حيث تقوم بضغط خلفية ومقدمة الصورة معا ، لتظهر المسافة التى بينهما قريبة ، بينما تزيد المسافة بين المقدمة والخلفية عند استخدام الأبعاد البؤرية القصيرة **Wide Focal Length** لتظهر بينهما مسافة كبيرة.

كما يمكن أن يؤثرعمق المنظور على ادراك المتفرج لسرعة الحركة داخل المشهد ، لتظهر الحركة بطيئة حين يكون العمق مضغوطا ، أو تظهر سريعة حين يكون العمق غير مضغوطا.

ب- عمق المجال : **Depth of Field** هو العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة داخل الكادر، وتميل الأبعاد البؤرية القصيرة إلي زيادة هذا العمق بينما تقلله الأبعاد البؤرية الطويلة.

عمق المجال = العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة

ولتجنب التذبذب بين هذه التنويعات من لقطة إلي أخري ، يختار مدير التصوير بعدا بؤريا واحدا ويصور به المشهد بأكمله ، ويتم تحريك الكاميرا بعد ذلك للحصول علي حجم الموضوع المطلوب.

## الزوايا Angles

تعبر زوايا التصوير عن وضع الكاميرا الأفقي أو الرأسي أو المنحرف بالنسبة للموضوع المراد تصويره ، ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر.

كما أن لها تأثيرا كبيراً على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع ولحركته .

### أولا : الزاوية الرأسية : Vertical Angle

وهى زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره ، وتستخدم زاوية الكاميرا الرأسية لإظهار مدى سيطرة وسرعة الموضوع المصور (الممثل) داخل اللقطة .

**أنواع اللقطات حسب زواياها الرأسية هي :**

**١- لقطة مستوى العين : Eye- level shot**

عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسياً مع عين الممثل ، إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين ، وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة ، يجب أن تتوافق الزاوية الرأسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر ،لأن اللقطة في هذه الحالة تكون من وجهة نظره.

ولأن الكاميرا في لقطة مستوى العين تكون على مسافة ١٧٠سم من مستوى الأرض ، وهو نفس مستوى عين شخص عادى ينظر إلى الشيء المصور ، لذلك تعتبر الزاوية القياسية بالنسبة لباقي الزوايا.

**٢- لقطة الزاوية المنخفضة : Low – angle shot**

هى اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولاً وجلالاً وقوة ، كما أنها تعزز من سيطرته وسرعته داخل اللقطة.

**٣- لقطة الزاوية العليا : High- angle shot**

هى اللقطة التي تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه ،حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي ويظهر في موقف الضعيف ، وهى بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة .

**ثانيا : الزاوية الأفقية : Horizontal Angle**

وهى زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا ،وتستخدم الزاوية الأفقية للتحكم في العمق المراد إعطاءه للممثل.

**وأنواع الزوايا الأفقية هى :**

**١- مواجهة : Full front face وهى تضيف تسطيحاً للصورة لذلك يجب تجنبها إلا إذا كان هذا التأثير مطلوباً وهى تخلق إحساس بالحميمية عندما ينظر الممثل إلى العدسة مباشرة .**

**٢ – ثلاثة أرباع مواجهة : Front ¾..وتتيح زاوية الثلاثة أرباع رؤية جانبين من الموضوع المصور(الممثل) ، لذلك فهي تزيد الشعور بالعمق وتوفر تكوين سينمائي أكثر قوة.**

**وغالباً ما يتم تصوير الممثلين بزوايا ¾ لإعطاء الإحساس بالعمق ، وإظهار سمات الشخصية ويجب عند تكوين زاوية ¾ مراعاة أن تكون العينان ظاهرتان ، وإلا فستبدو اللقطة غريبة في عيني المتفرج ، وكلما كان الممثل قريباً من الكاميرا ،كلما زاد ذلك من تأثير اللقطة ، لذا يلجأ بعض المخرجين إلى تضييق الزاوية بين الكاميرا والخط الوهمى الذي يمر بمنتصف عين الممثل ،عند القطع من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة .**

**٣- جانبية : Side angle..تعطى الزاوية الجانبية للممثل مثلها مثل الزاوية المواجهة نوعا من التسطيح للصورة ، لذا يجب استبعادها إذا لم يكن هذا الانطباع مرغوبا لأنها تولد لدى المتفرج إحساسا بعدم الانجذاب مع الشخصية المصورة.**

**٤- ثلاثة أرباع خلفية : Rear ¾..وهى تتيح رؤية ¼ جانب من موضوع التصوير و٤/٣ من الناحية الخلفية.**

**٥- خلفية : Full rear..وهى زاوية خلفية تُظهر الجانب الخلفي تماما من موضوع التصوير.**

**ثالثا : زاوية الكاميرا المنحرفة : Oblique angle**

**يمكن الحصول على الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها فتظهر الصورة مائلة هى الأخرى داخل الكادر ، وتبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية ، لذلك يمكن استخدامها مثلا للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية.**

# الباب الرابع

## المخرج وسائل الانتقال :: المشاهد :: اللقطات

### وسائل الانتقال Transitions :

مهمة وسائل الانتقال هي الإشارة إلى تغيير المشهد أو اللقطة ، ويتم هذا باستخدام عناصر الصورة أو الصوت أو الاثنين معا، وخلال السنوات الأخيرة تم ابتكار العديد من هذه الوسائل ويمكن اعتبار وسيلة الانتقال وكأنها وسيلة تحايل ، تعبر عن الانتقال من لقطة إلى أخرى ولابد من اختيار الوسيلة المناسبة لأسلوب الفيلم ، فمن الممكن أن يؤثر زمن ووسيلة الانتقال على سرعة الفيلم .

وتشتمل وسائل الانتقال على :

**الاختفاء FADE :**

الاختفاء هو أقدم شكل من أشكال الانتقال ويحدث الاختفاء التدريجي **Fade-out** عندما تتحول الشاشة بالتدريج إلى السواد ، ويحدث الظهور التدريجي **Fade-in** عندما تظهر الصورة على الشاشة تدريجياً من السواد .

**المزج Dissolve :**

يعد المزج من أكثر وسائل الانتقال شيوعاً ويتم فيه مزج نهاية اللقطة السابقة مع بداية اللقطة التالية لها ويكون ذلك عن طريق تركيب الاختفاء التدريجي **fade-out** والظهور التدريجي **fade-in** فوق بعضهما **Overlapping** ، وحين يتم عرض المزج على الشاشة تظهر نهاية اللقطة الأولى وقد تداخلت في بداية اللقطة الثانية.

**المسح Wipe :**

ويحدث ذلك حين تمسح صورة اللقطة الثانية صورة اللقطة الأولى . ويمكن أن يظهر المسح من أي اتجاه ،فقد يكون رأسيا ،أو أفقيا ،أو مائلا ،أو من المركز إلى الخارج . كما يمكن استخدام أشكال أخرى للمسح مثل الدائرة ،أو المربع ،وغيرها .

## المخرج ووسائل الإخراج

لأن اللقطات والمشاهد وحركات الكاميرا والعدسات والمونتاج هي المعادل السينمائي للكلمات ، والجمل والفقرات فى اللغة ، ولأن وسائل الأنتقال هي المعادل لعلامات الترقيم .

لذا كان على المخرج أن يستوعب جميع أنواع علامات الترقيم أى وسائل الأنتقال سواء الذى يمكن أن يتخذ المونتير قرار تنفيذهم أثناء مرحلة المونتاج أو التى على المخرج أتخاذ قرار بشأنهم أثناء كتابة ديكوباج الفيلم ومن ثم تنفيذهم أثناء مرحلة التصوير إستيعاباً جيداً لكي يتمكن من توصيل ما يريده بدقة وبأسلوب يفهمه المتفرج دون لبس .

وسائل الانتقال التي تندرج تحت المجموعة الأولى : **Side by side**

تحتوى وسائل الأنتقال التي تكون فيها الصورة جنباَ إلى جنب الصورة التالية لها **Side by Side** ، على وسيلة: القطع **cut** والاختفاء التدريجي **Fade Out** والظهور التدريجي **Fade In** .

أولا – القطع : **Cut**

القطع هو الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى ، وهى وسيلة الانتقال الوحيدة التي ليس لها زمن على الشاشة ، ولذلك تعتبر الوسيلة ذات السرعة الثابتة التى لا تتغير بعكس كل وسائل الأنتقال الأخرى .

وهى وسيلة الانتقال الأكثر استعمالاَ والأقل تطفلاَ بين وسائل الانتقال الأخرى .

فالمتفرج لا يلاحظ لحظة القطع ، بل هو يرى اللقطة السابقة واللقطة اللاحقة فقط ، وذلك لأن القطع من لقطة لأخرى ، يماثل تماما ما تفعله عين الإنسان عندما تركز بسرعة على مختلف الأشياء التي تحيط بها .



والواقع أن مونتاج الفيلم كوسيلة للتعبير عن العالم المادي الذي يحيط بنا يعتمد على أساس سيكولوجي جوهري ، وهو أنه يعكس تلك الظاهرة العقلية التي تجعل الصور تتابع أمامنا الواحدة بعد الأخرى حسبما يتجه إنتباهنا من نقطة لأخرى ، في المكان الذي نوجد فيه ، وإذا تصادف وأنا أنحرف نحو أحد الشوارع ووجدت أمامى فجأة طفلا صغيرا يمسك بقطعة صغيرة من الحجر ويقذف بها أحد النوافذ – وهو يظن أن أحدا لا يراه – فإن عينى تلتفت بحركة لا شعورية نحو النافذة لأعرف إذا كان الحجر قد أصابها أم لا ، ثم ألتفت فى الحال مرة أخرى إلى الطفل لأرى ماذا سيفعل بعد ذلك.

وربما يكون الطفل قد لمحنى وبدت عليه علامات الغضب والخوف ثم يلتفت ناحية أخرى ، وتتغير تعبيرات وجهه ثم يطلق ساقيه للريح ليهرب بأسرع ما يستطيع ، وحينئذ ألتفت خلفى حيث نظر الطفل فأكتشف السبب فى هربه إذ رأى رجل البوليس وهو يتقدم نحو هذا الشارع .

وهكذا نرى أن الفيلم يتميز بأنه يستطيع أن يقدم صورة مطابقة للحياة التى نراها ، كما أنه يستطيع بفضل أستخدام المونتاج أن يتبع نفس الطريقة التى نرى بها الأشياء فى حياتنا العادية. أن تقطيع الفيلم ليس أكثر الطرق مناسبة فقط بل هو الطريق النفساني لتغير الانتباه من صورة إلى أخرى . فذهن الإنسان في الحياة العادية يقطع من صورة إلى أخرى ، ولذا فهو يتقبل العرض السينمائي للواقع ، عن طريق التغير المفاجئ للمنظر كتعبير سليم عن تجاربه العادية .

ولكن معرفة المخرج والمونتير متى يقطع ومتى لا يقطع هى من أهم الخيارات التى تواجههم وهى تعتمد فى كل مرة على قاعدة مختلفة تماما عن الأخرى .

ولكن عليه أولا أن يتعرف على أسباب إستعمال وسيلة القطع :

أولاَ : للتوضيح والتفسير : **Clarification**

وهى تعنى أنه على المخرج وباستعمال القطع أن يجعل المتفرج يشاهد الأحداث بشكل واضح بقدر الإمكان . فمثلاً في مقابلة مع أحد الشخصيات وهو يمسك بأحد الكتب التي قام بتأليفها في يده عند ذلك على المونتير مساعدة المتفرج في قراءة عنوان هذا الكتاب بشكل واضح عن طريق القطع إلى لقطة قريبة ليشاهد أسم الكتاب.

ثانياَ : للتكثيف و التركيز : **Intensification**

وهى تعنى أن على المونتير أن يزيد من تأثير الأحداث التي تدور على الشاشة ، فمثلا قد تظهر لقطة عامة لحكم كرة القدم وهو يعنف اللاعب الذي أخطأ أثناء اللعب خالية من الحرارة ، ولكن عند القطع إلى لقطة متوسطة على الحكم قد تظهر الأمر أكثر عنفاَ وأكثر تركيزاَ .

ثالثاَ : للمحافظة على إستمرارية الحركة : **Movement Continuity**

لو أن الشخص داخل اللقطة تحرك خارج الكادر وجب القطع إلى اللقطة التالية لتكملة بقية الحركة.

رابعاَ : للتغيير فى الزمان وفى المكان : **Change the Time and Place**

من الممكن التعبير عن التغيير فى الزمان وفى المكان عند القطع من لقطة تحدث فى زمان ومكان ما الى لقطة أخرى تحدث فى زمان مختلف أو فى مكان مختلف .

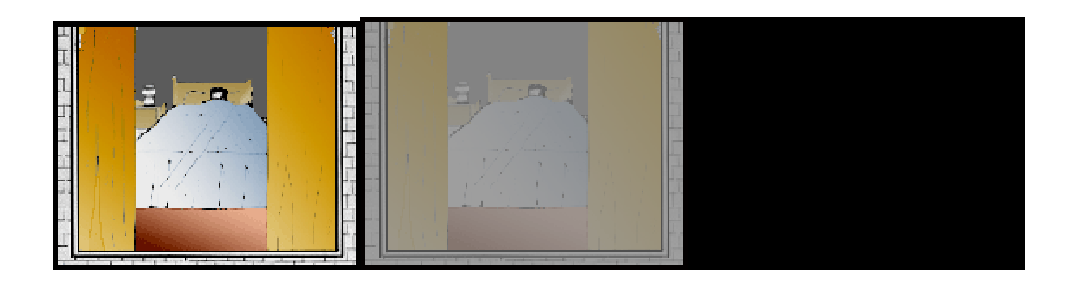
ثانيا – الأختفاءالتدريجى ، والظهور التدريجى : **Fade in & Fade out**

بعكس القطع يعتبر الأختفاء والظهور التدريجى وسيلة من وسائل الإنتقال الملفتة لنظر المتفرج ، فهى تعمل فى الفيلم أو البرنامج التليفزيونى.

وفكرة الإختفاء والظهور تشبه تماما الستارة فى المسرح للفصل بين فصول المسرحية أو تعادل الصفحات البيضاء بين الفصول فى الكتاب .

وهكذا فهو يعنى بداية ونهاية جزء من الأحداث التى تدور على الشاشة وقد يستعمل للتدليل على تغير كبير فى الزمان وفى المكان .

فالأختفاء التدريجى **Fade out** هو التدرج من الصورة الكاملة على الشاشة إلى السواد .



والظهور التدريجى **Fade in** هو التدرج من السواد إلى الصورة الكاملة على الشاشة .



وعادة ما يتبع الاختفاء التدريجى ظهور تدريجى ، ويؤدى الدمج بين الاختفاء التدريجى والظهور التدريجى لأكثر من ثانيتين إلى إبطاء سرعة الفيلم.

كما يمكن أيضا استخدام ألوان أخرى غير السواد ، فأحيانا ما يستخدم الأبيض للتعبير عن الرجوع إلى الماضى كما يعطى تأثيرا أقوي إذا ما تم إزالة الألوان فى لقطة الرجوع للماضى وتم تصويرها بالأبيض والأسود.. كما أنه من الجائز إستخدام كل من الوسيلتين بمفردهما ثم القطع مباشرة إلى اللقطة التالية فمثلا :

قد يتبع الإختفاء التدريجى – القطع **Fade out - cut** وهى غالباً ما تستعمل بين سلسلة متوالية من اللقطات الثابتة لأنها تعطى الإحساس ببداية ديناميكية لكل لقطة

أو قد يتبع القطع – ظهور تدريجى **Cut - fade in** و هو يعطى الإحساس بجيشان و إندفاع مرئى قوى للقطة القادمة .

**وتتراوح سرعة الإختفاء والظهور التدريجى من :**

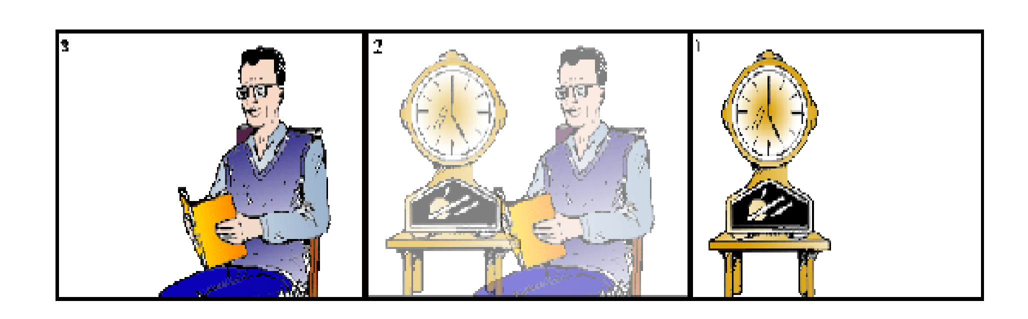
**أولا– السرعة الشديدة التى قد تصل إلى حد إحساس المتفرج به تماما كالقطع ويسمى cross - fade وفى هذه الحالة : يعطى الاختفاء التدريجى السريع Fast fade out والذي يستغرق من ١–٢ ثانية إحساس بالنهائية والتوتر أقل من القطع.**

**ويعطى الظهورالتدريجى السريع Fast fade in والذي يستغرق من ١–٢ ثانية إحساس بالحيوية والصدمة أقل من القطع .**

**ثانيا– السرعة الشديدة الى البطء للأحساس التام بالفصل بين الأحداث وفى هذه الحالة :يستعمل الإختفاءالتدريجى البطئ Slow fade out والذي يستغرق من ٣–٥ ثواني لإيقاف الحركة بشكل هادىء ، ويستعمل الظهورالتدريجى البطىء Slow fade in والذي يستغرق من ٣–٥ ثواني لإبراز فكرة معينة قادمة.**

**أولا – المزج Dissolve :**

**المزج هو إختفاء تدريجى fade out للقطة ، وظهور تدريجى in fade للقطة التالية لها ولكن فى نفس الوقت ، والنتيجة هو تداخل تدريجى للقطة الأولى فى اللقطة الثانية وبنسبة كثافة ٥٠٪ لكل منها ، أى أن اللقطة الأولى تختفى بالتدريج ، وفى نفس الوقت وبالتدريج أيضا تظهرَ اللقطة الثانية .**



ويؤكد العلاقة القوية بين اللقطات وبالذات إذا كان الإحساس **Mood** ، والإيقاع **Rhythm** لا يسمح بعمل قطع بينها . .وفى هذه الحالة يصبح من الممكن إستعمال المزج للأنتقال من لقطة عامة جدا **Very Long Shot** إلى لقطة قريبةجدا **Very close up** ، أو من لقطة قريبة جدا **Very Close up** إلى لقطة عامة جدا **Very Long Shot** وهو ما كان يجب تجنبه عند استعمال وسيلة القطع .

ويعتبر المزج هو الوسيلة الوحيدة التى تناسب الإنتقال من لقطة إلى لقطة ، أثناء الحركات التى تتشابه فى الإتجاه ، وبالذات فى حركات الكاميرا الأفقية والرأسية **tilt** ، **pan** .

وقد يستعمل المزج بين صورة لقطة تنتهى بعدم وضوح **out of focus** ، وبين صورة لقطة ثانية تبدأ أيضا بعدم وضوح **out of focus** ثم تتدرج إلى الوضوح الكامل **focus into**.

وقد يستعمل هذا التأثير الحالم فى مشاهد الأحلام أو الهلوسة وغالباً ما يستعمل فى مشاهد العودة إلى الوراء **flash back** ، أو قد يستعمل كمجرد وسيلة إنتقال جمالية خصوصاً فى المشاهد الموسيقية الراقصة ، وقد يدل المزج على التغير فى المكان ولذلك غالباً ما يستعمل المزج بدلاً من القطع فى الإنتقال إلى مكان جديد .

وقد يدل على مرور زمن : فالمزج السريع **dissolve fast** والتى قد يصل إلى حد الإحساس بأنه قطع والذي يستغرق من ١ إلي ٢ ثانية غالباً ما يسمى قطع ناعم **soft cut** ، يعبر عن مرور زمن قصير .

أما المزج البطىء **slow dissolve** والذي يستغرق من ٣ إلي ٥ ثواني فيعبر عن مرور زمن طويل .

ويمكن أيضا أن يؤدى المزج الطويل إلى إبطاء سرعة المشهد، لذا يجب أن يؤخذ فى الاعتبار الطول المطلوب للمزج بناء على الزمن الذى يختاره المونتير أثناء مرحلة المونتاج .

## ثانيا – الإزدواج : SuperImposition

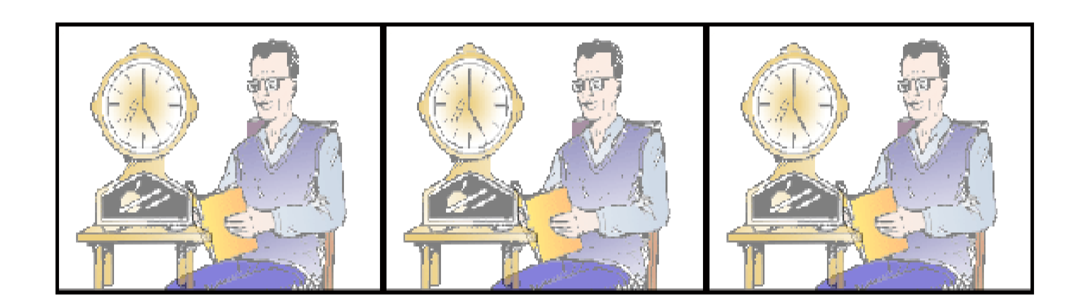
اذا توقف المزج فى منتصف الطريق ، ويحتوى على عدد أكثر من لقطتين فإنه يخلق وسيلة الأزدواج .

ولأنه يعنى إزدواج أكثر من درجات مختلفة من اللون والضوء للقطات التى يتكون منها ، لذلك فإن المساحات ذات الدرجات الخفيفة من اللون ، والضوء فى أى صورة قد تضيع أو تختفى خلال المساحات ذات الدرجات الغامقة للصور الأخرى .

وهكذا ولأن الإزدواج يعتمد على علاقة درجات اللون والضوء لصور اللقطات التى يتكون منها .

لذلك فمن المستحسن أن يأخذ فى الإعتبار عند عمل الإزدواج بين أكثر من لقطتين مستوى الإضاءة وكمية اللون فى كل منهما ، وكيفية امتزاجها مع مثيلاتها فى اللقطات الأخرى .

كذلك محاولة تجنب أى حركات للكاميرا أوعمل زوم **Zoom** للقطات التى يتم تسقيطها أثناء عمل الإزدواج ، إلا إذا كان يقصد بهذه اللقطات تصور معين نحو النمو أو التقلص بالنسبة للشيء المصور .



وعادة يستعمل الإزدواج :

١- للتعبير عن أفكار شخص معين :

١) بأن يتم تصوير لقطة كبيرة لوجهه فى حالة إزدواج مع صور لقطات لأفكاره .

٢) لإظهار ما سيؤل إليه مشروع ما ، بناء كوبرى مثلا بأن تظهر صورة الكوبرى و هو فى مرحلة البناء فى إزدواج مع لقطات للماكيت النهائى للمشروع .

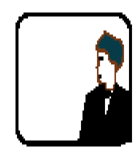
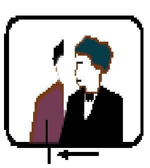
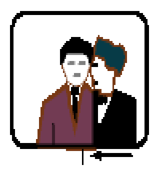
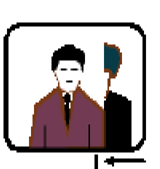
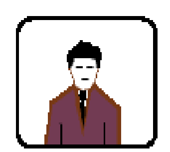
٣) للمقارنة سواء بالتشابه أو الإختلاف بين الأشياء المصورة فى حالة إزدواج .

٤) للتعبير عن وجود علاقة ما بين الشئ المصور وأجزاءه مثلا و الأثنين فى حالة إزدواج.

٥) للتعبير عن أن هناك عدة أحداث تحدث فى نفس الوقت ولكن فى أماكن مختلفة .

### ١- المسح : Wipe

يعتبر المسح أكثر وسائل الإنتقال التى يلاحظها المتفرج بمجرد رؤيتها ، لأنها وسيلة مصطنعة ، وهى ذات أشكال مختلفة بشكل واضح ، وكلا اللقطتين الذى يتكون منهما المسح تظهران على الشاشة فى نفس الوقت بنسبة كثافة ١٠٠ ٪ بعكس وسيلة المزج والأزدواج ، ولكن الذى يختلف هو مساحة الصورة على الشاشة ، وبإختصار المسح **Wipe** يعنى دخول صورة تمسح الصورة الموجودة على الشاشة وتحل محلها.

يجب الحرص إلى أقصى حد عند إستعمال المسح ، بل والإقتصاد فى إستعماله ، إلا إذا تأكدنا أنه ليس هناك وسيلة إنتقال أخرى تستطيع أن تقوم بالعمل أفضل منه ، إن المسح بجميع أشكاله يجذب الإنتباه إلى طبيعة الشاشة المسطحة ، ويحطم أى إيهام بالأبعاد الثلاثة ، ولأن المسح يحدث حينما تظهر لقطة جديدة تمسح اللقطة الموجودة على الشاشة. لذا يمكن أن يكون المسح فى عدة اتجاهات إما أفقيا أو رأسيا أو مائلا أو من المركز إلى الخارج..كما يمكن استخدام أشكال مختلفة لعمل هذا المسح. ويمكن أن تكون حافة المسح إما حادة أو ناعمة.

بعض من أشكال المسح

ولقد تم استخدم المسح كثيرا فى الافلام الصامتة، أما الآن فنادرا ما يستخدم وعادة ما يكون ذلك فى الأفلام الفكاهية. وفى السينما يتم تنفيذ المسح فى المعمل خلال عملية الطبع .

### ٢ ) الشاشة المنقسمة :

إذا توقف شكل المسح فى منتصف الطريق فإنه يخلق مؤثر الشاشة المنقسمة **Split Screen Split Screen** .

وهذا المؤثر مفيد جدا عندما يكون المطلوب رؤية عنصرين أو أكثر فى نفس الوقت ، وهو يستعمل غالبا عندما يكون هناك محادثة تليفونية بين شخصين عندها يظهر كل شخص فى جانب من الشاشة وكأنه يحادث الشخص الأخر .

هناك وسائل للأنتقال على المخرج إتخاذ قرار بشأنها أثناء كتابة ديكوباج الفيلم أو العمل التليفزيوني ومن ثم تنفيذها أثناء مرحلة التصوير ، لأن المونتير لن يستطيع خلقها أبدا أثناء المونتاج .

وغالبا ما يعتمد المخرج فى بنائهم على حركة الكاميرا أو حركة الممثل أو عدسة الكاميرا أو الديكور أو الأكسسوار ، وذلك للتعبير عن مرور الوقت أو للتأكيد على أجزاء معينة فى الفيلم.

**١- حركة بانورامية خاطفة :Swish Camera Pan**

عندما تتحرك الكاميرا حركة بانورامية سريعة من مكان إلى آخر، تعطى الإيحاء بنقل المتفرج من مكان إلى آخر. ولذلك يختار المخرج إنهاء اللقطة الأولى بحركة بانورامية سريعة خاطفة ، ومن ثم يبدأ اللقطة الثانية بنفس سرعة حركة الكاميرا الأفقية الخاطفة. وعندما تركب اللقطتين فى المونتاج تظهر وكأنها حركة بانورامية واحدة مستمرة من مكان الى آخر.

**٢- حركة بانورامية طبيعية : Normal Camera Pan**

وفيها يطلب المخرج من المصور تحريك الكاميرا فى اللقطة الأولى حركة بانورامية تغطى الموضوع المصور لتصل فى النهاية الى مجال محايد ليس له صفات واضحة كخلفية مظلمة أو كحائط بدون معالم مثلا.

ويبدأ تصوير اللقطة الثانية بنفس الحركة ومن مجال محايد آخر ليس له صفات واضحة أيضا وحتى يحدث التأثير المطلوب يجب أن تكون سرعة حركة الكاميرا واحدة فى كلتا اللقطتين.

**٣- غلق وفتح عدسة الكاميرا : Lens Fade**

**يمكن أن يقرر المخرج الحصول على الأختفاء والظهور التدريجى ، من خلال الغلق أو الفتح التدريجى لعدسة الكاميرا أثناء التصوير نفسه ، ولكن تصبح المشكلة هنا هي عدم القدرة على إعادة تغييره أثناء المونتاج.**

**٤- المزج بالكاميرا : Camera Dissolve**

**قد يختار المخرج تنفيذ المزج بواسطة الكاميرا نفسها أيضا أثناء التصوير، فمثلا بعد إنهاء تصوير لقطة باختفاء تدريجى إلى الأسود يقوم المصور بإرجاع الفيلم داخل الكاميرا للخلف لتصوير المزج المطلوب مع اللقطة التالية ، على أن تبدأ بظهور تدريجى.**

**٥ – خفوت أو زيادة الإضاءة : Lighting Fade**

**أحيانا يقرر المخرج عمل أختفاء وظهور تدريجى عن طريق أستخدام وسيلة خفوت أو زيادة الإضاءة تدريجيا بين لقطتين أثناء التصويرK أو قد يقرر عمل مزج متداخل بين لقطتين فى منظرين متجاورين داخل البلاتو بإستخدام الأضاءة ، بأن يعمل على خفض الإضاءة فى الديكور الأول وزيادتها فى نفس الوقت بالتدريج فى الديكور الآخر.**

**٦- تغيير الضوء : Changing Light**

**يمكن أن يوحى التغيير من ضوء الصباح الى ضوء المساء فى الديكور الواحد بمرور الوقت ، فقد يقوم المخرج بتصوير مشهد داخل ديكور ما والأضاءة توحى بأن التصوير يتم فى ضوء الصباح ، وبعد خروج الممثلين تستمر الكاميرا فى التصوير بدون أن تتحرك ، وتبدأ الإضاءة فى التتغير حيث تبدو الظلال وهى تغير إتجاهها تدريجيا للأيحاء بأن الوقت يمر وأنه قد أتى المساء.**

**ويلاحظ المتفرج هذا التغيير وعندها يدخل المثلون الى داخل الديكور مرة أخرى ليبدأ المشهد الجديد الذى يحدث فى المساء .**

**٧- الأختفاء والظهور عن طريق الممثل : Actor Fade**

يحدث ذلك عندما يغطى أو يكشف جسم الممثل العدسة خلال حركته تجاه الكاميرا أثناء التصوير . فمثلا يمكن أن يطلب المخرج من الممثل أن يتحرك تجاه الكاميرا حتى يغطى تماما الكادر بقميصه ليظهر للمتفرج وكأنه أختفاء تدريجى ، وفى اللقطة التالية يبدأ الكادر بنفس السواد ومن ثم يبتعد الممثل عن الكاميرا لنكتشف أنه فى مكان آخر وليظهر للمتفرج وكأنه ظهور تدريجى .

٨- المسح عن طريق الممثل : **Actor Wipe**

يحدث المسح حين يقوم جسم الممثل خلال حركته بشكل أفقى أمام الكاميرا بعمل ذلك المسح، وحين تظهر اللقطة التالية يكون فيها الممثل فى مكان جديد.

ويتم ذلك عن طريق تصوير حركة الممثل فى المكانين ، وبعد ذلك يتم القطع بين اللقطتين عند النقطة التى يقوم فيها جسم الممثل بإخفاء الصورة.

وعادة ما تكون الصورة سوداء عند النقطة التى يتم عندها القطع ، حتى لا يكون هناك مشكلة فى التطابق بين اللقطتين.

ولو أن مكان القطع ما يزال ظاهرا، فإن حركة الممثل سوف تدارى هذا القطع، طالما أن حركته وسرعته واحدة فى اللقطتين.

٩- الحركة المتطابقة : **Matched Action**

هنا تظهر حركة الممثل متطابقة من لقطة الى أخرى ومع ذلك يحدث تغيير فى الزمن أو المكان .

فمثلا يمكن أن يقوم المخرج بتصوير الممثل وهو يسير فى الشارع وخلفيته تظهر أن ذلك يحدث أثناء النهار ، ثم يكرر نفس حركته فى شارع آخر والخلفية تظهر أنه يسير فى الليل ، ويصوره لقطة ثالثة وبنفس الحركة والخلفية أثناء النهار . أى أن الممثل يسير فى حركة مستمرة من لقطة الى أخرى والخلفية تتغير من نهار الى ليل ثم تعود الى النهار ثانية .

وأثناء المونتاج يقوم المونتير بتركيب حركة الثلاث لقطات فى تتابع محكم وكأنه يسير حركة واحدة ،ومع ذلك يدرك المتفرج أنه حدث تغيير فى الزمن والمكان.

١٠- السؤال والجواب : **Question and Answer**

وفيه تتم الإجابة فى اللقطة الجديدة على سؤال تم طرحه فى اللقطة السابقة. .

فمثلا يسأل ممثل فى اللقطة الأولى " هل تعتقد أن سلوى جميلة حقا؟. والأجابة تكون فى اللقطة التالية " نعم أنها حقا جميلة " ، ينطقها ممثل آخر فى مكان مختلف وفى زمن مختلف.

والسائل والمجيب لا يرتبطان حتى عن طريق أتجاه نظرة كل منهما ، أنما الرابط الوحيد هو الكلمات المنطوقة . وهذه الوسيلة قد يقررها السيناريست أثناء كتابة السيناريو .

**١١- الكلمات المتطابقة : Matched Words**

وتتم فيها إعادة كلمة أو عبارة فى اللقطة الجديدة سبق أن قيلت فى اللقطة السابقة ، فمثلا ينهى الممثل اللقطة بأن يقول كلمة ، ثم تبدأ اللقطة التالية بممثل آخر يكرر نفس الكلمة فى مكان مختلف وفى زمن مختلف وأحيانا قد يحولها الى سؤال وهذه الوسيلة أيضا قد يقررها السيناريست أثناء كتابة السيناريو .

**١٢- لقطات الخروج والدخول : Exit and Entrance**

هنا يختار المخرج أن يتم الانتقال من لقطة إلى أخرى من خلال لقطات الخروج والدخول.

حيث تقدم لقطة الدخول مشهدا جديدا ويتم تغيير إما الزمن أو المكان للتعبير عن ذلك التغير.

فمثلا لو أن ممثل يجلس فى مكان قيادة سيارة سباق ويقف بها أمام منزله يحيط به أهله وأصدقاءه ، ومن ثم يدير موتور السيارة وينطلق بها خارجا من يمين الكادر .

وفى اللقطة التالية نشاهد نفس السيارة وهى تدخل مسرعة من يسار الكادر فى حلبة سباق السيارات .

وهكذا أستخدم المخرج نفس السيارة وهى تسير فى نفس الأتجاه من اليسار الى اليمين ، فى النقل الى زمن ومكان جديدين .

**١٣- القطع الخادع : Disorientation Cut**

أحيانا ما يرغب المخرج عن قصد فى خداع المتفرج لبرهة من الوقت ، وذلك لأنه لا يعطيه أى علامة على تحول المشهد حيث يشعر المتفرج بعد القطع كما لو أنه لم يزل فى المشهد القديم ، ثم يحدث شيء جديد فى المشهد التالى يعطى للمتفرج شعورا بتغير المشهد.

فمثلا: حين يضرب الطفل الكرة بقدمه، وتظهر الكرة فى اللقطة التالية فى حجم قريب **Close Up** ، هنا يظن المتفرج أن المشهد ما زال مستمرا، ولكنه حين يضرب الكرة مرة أخرى يظهر هذه المرة كلاعب كرة هنا يكون المتفرج قد دخل مشهدا جديدا دون أن يلاحظ التحول بسبب هذا القطع الخادع .

**١٤- القطع المتأخر : Delayed Cut**

من الممكن أن يعبر استمرار لقطة ما على الشاشة لمدة أطول من زمنها الطبيعى عن مرور فترة زمنية معينة ، ويكون ذلك مناسبا خاصة إذا ما كان المخرج يرغب فى تغير الزمن فقط ، مع بقاء المكان كما هو، فمثلا يمكن أن تظهر اللقطة الأولى الزوج وهو يخرج من المنزل للتمشية مع أبنه الصغير واللقطة الثانية للزوجة وهى تنظر اليهم وتبتسم وتظل هذه اللقطة على الشاشة لفترة من الوقت ، قبل أن يتم القطع للقطة الثالثة التى تظهر الزوج وهو يعود الى المنزل مع أبنه ، وهكذا نرى أن القطع المتأخر حدث هنا للقطة الزوجة وهى تبتسم حتى تعبر عن مرور الفترة الزمنية التى أمضاها الزوج فى التمشية ، ومن ثم ظهور عودته فى اللقطة الثالثة ، ولكن على المخرج مراعاة أن تحتوى هذه اللقطة على ما يثير اهتمام المتفرج طوال مدة بقائها على الشاشة ، وقد تكون هذه اللقطة المستمرة على الشاشة مجرد منظرً طبيعي أو جدار أو لوحة معلقة على هذا الجدار أو حتى لقطة لشاطئ البحر.

**١٥- تطابق العنصر الجمالى : Esthetic Matched**

يعتمد هذا النوع من القطع على تطابق عنصر من العناصر الجمالية بين لقطتين ، كفكرة ما أو شكل أو لون ، فقد يختار المخرج مثلا أن يكون القطع من لقطة لملاءة سرير لونها أحمر داخل حجرة النوم ، الى لقطة لبقعة دم بجوار السيارة فى جراج المنزل .

أو أن يحدث القطع من لقطة لطفلة تدفع السيارة الصغيرة التى تحمل عرائسها من فوق الطاولة الى الأرض فى حجرة المعيشة فى المنزل ، الى لقطة لعربة حقيقية تندفع من فوق حافة جبل.

**١٦- بؤرة العدسة : Focus**

يمكن للمخرج أن يستخدم بؤرة العدسة فى الأنتقال من مشهد الى آخر ، وفيها تقل درجة وضوح نهاية صورة اللقطة الأولى وتحل محلها اللقطة الثانية التى تبدأ بصورة جديدة غير واضحة أيضا ثم تتدرج إلى

الوضوح الكامل لتظهر فى زمن ومكان مختلف ، وهو ما يستعمل عادة فى مشاهد الرجوع الى الماضى Back Flash.

**١٧- حركة الكاميرا والرجوع الى الماضى: Movement Camera& Flash Back**

يمكن أن يقرر المخرج أن يقدم مشهد الرجوع الى الماضى **Flash Back** بإستخدام حركة الكاميرا ، فلو أنه قام بتكرار تحريك الكاميرا الى الأمام نحو ممثل واحد ، عندها يمكن أن تتقاطع هذه الحركة على التوازى مع لقطات من الماضى يتذكرها هذا المثل.

فمثلا لو أن الكاميرا تتحرك الى الأمام من لقطة عامة الى لقطة متوسطة نحو شاب يقف موجها ظهره الى درابزين سطح باخرة عندها يمكن القطع الى لقطة من الماضى يتذكرها الشاب ، واذا صور المخرج لقطة أخرى للشاب والكاميرا تتحرك من لقطة متوسطة الى لقطة قريبة ، عندها يمكن القطع الى لقطة أخرى لما يتذكره الشاب ، وقد يقطع مرة أخيرة الى لقطة للشاب على ظهر الباخرة والكاميرا تتحرك نحوه أيضا من لقطة قريبة الى لقطة قريبة جدا لنرى دمعة تسيل على خده ، وهكذا نرى أن المخرج أستخدم حركة الكاميرا الى الأمام فى تقديم مشاهد الرجوع الى الماضى .

**١٨- الصوت : Sound**

قد يقرر المخرج النقل بين المشاهد بإستخدام الصوت وذلك لأن التغير فى الصوت ، أو حتى فى نوعيته يعطى إحساسا بمكاناً جديداً وبالتالى مشهداً جديداً .

فمثلا لو أن هناك لقطة قريبة جدا للممثل وهو يقود سيارته ونسمع فى الخلفية صوت لشوارع المدينة عندها سيدرك المتفرج أنه يسير فعلا داخلها ، ومن ثم وبتغيير صوت الخلفية بالتدريج الى صوت لشوارع قرية ، سيدرك المتفرج أن المثل غير المكان أى أنه ترك شوارع المدينة ويقود الآن داخل شوارع القرية.

**١٩-الصورة المتقدمة أو الصوت المتقدم :**

فى الصورة المتقدمة تتقدم صورة اللقطة التالية صوتها بوقت بسيط ، أما فى الصوت المتقدم فيتقدم صوت اللقطة التالية ظهور الصورة بوقت بسيط ، فمثلا يمكن أن يخبرنا المثل فى اللقطة الأولى أنه ينوى السفر الى

**الأسكندرية بالقطار عندها نسمع صوت صفارة القطار فى نهاية اللقطة ، ثم تظهر صورة اللقطة الثانية لتبين أن الممثل يجلس فعلا داخل القطار فى طريقه الى الأسكندرية ، وتقوم الطريقتين على السواء بنقل المتفرج من لقطة الى الأخرى فى سلاسة .**

**٢٠- العناوين : Subtitles and Title Cards**

**قد يقررالمخرج كتابة عناوين أسفل الشاشة Subtitles لتعبر عن دخول مشهد جديد عن طريق تغير الزمن أو المكان ، ويمكن أيضا أن يستخدام عناوين تملأ الشاشة Title Cards لإضافة معلومة جديدة إلى القصة مع تغير المشهد ، فمثلا يمكن أن تعرفنا بالأماكن أو بالوقت بالضبط من اليوم ، أو بالسنة التى تدور فيها الأحداث ، وقد يظهر العنوان الإضافى فوق صورة للمكان أو بدون خلفية ، وهو ما كان يحدث بكثرة فى الأفلام الصامتة و ما تزال تستخدم أحيانا فى وقتنا هذا، خاصة فى المشاهد الكوميدية.**

**٢١- الديكور : Scenery**

**أحياناً يفضل المخرج أن يستغل جزء من الديكور فى النقل الى المشهد الجديد ، فمثلا لو أن الكاميرا موضوعة خارج هذا الديكورعندها يمكن للممثل أن يفتح نافذة فيه ليبدأ المشهد ، ولو أن الكاميرا موضوعة داخل الديكور يستطيع الممثل أن يفتح باباً منزلقا الى أحد الجانبين مثلا ، ليكشف عن نفسه وعن المنظر من وراءه ، كما يمكن أن يستغل المخرج أيضا الستائر المعدنية ، وتندات النوافذ وستائر الغرف . . ألخ ، فى تنفيذ وسيلة الأنتقال هذه .**

**٢٢- الأكسسوار : Props**

**قد يستخدم المخرج عنصر من عناصر الأكسسوارات للتعبير عن مرور الوقت ، وذلك بأن يظهر تأثير مرور فترة زمنية قصيرة على مظهرها ، فهو يصور أحدى هذه العناصر كاملة سليمة فى البداية ثم يتم المزج اليها فى حالتها الجديدة بعد التحطم والأستهلاك أو عدم الصلاحية مثل الشموع المضاءة والسجائر ونار المدفأة والساعة الكبيرة ونتيجة الحائط .**

# الباب الخامس

## المخرج وتوجيه الكاميرا الواحدة

**قد تبدو عملية توجيه المخرج للكاميرا معقدة أحياناً ، إلا أن تطبيقها يجب أن يكون بأبسط الطرق الممكنة ، حتى لا تفقد اللقطة معناها، فتظهر اللقطات والنقلات معقدة أكثر مما يجب وبصورة مشوشة.**

**فى مرحلة المونتاج : يتم عمل مونتاج للقطات لخلق مشاهد عميقة ومعقدة بالقدر المطلوب.**
**وبالتالي فإنه من الضروري للمخرج أن لا يهتم فقط بمحتوى كل لقطة ، ولكن أيضاً مراعاة علاقة كل لقطة بالأخرى ، لذلك فمن المفيد له أن يقوم بعمل لائحة باللقطات shot list والسيناريو المرسوم Storyboards أو حتى رسم تخطيطى لأرضية موقع التصوير floor plans أثناء تصميمه للقطات.**

## التصوير بكاميرا واحدة :

**تصور الأفلام بكاميرا واحدة ويتغير وضعها من لقطة الى أخرى لتصوير الفعل من اتجاهات مختلفة ، ثم يعاد ترتيب اللقطات حتى يظهر تتابعها واستمراريتها من خلال المونتاج .. وقد يظهر من الوهلة الأولى أن استخدام عدة كاميرات فى التصوير السينمائى يعد طريقة عمليه ، ولكن فى الحقيقة هذا ليس صحيحا ،وذلك لسببين :**

### أولاً : إستخدام أكثر من كاميرا يعتبر مكلفاً مادياً جداً :

**لأن ذلك لا يتطلب فقط إضافة آلة تصوير بل وتعيين فريق عمل آخر لتشغيل الكاميرا الأخرى مما يزيد من التكاليف بصورة مطردة .**

### ثانياً : أحيانا فى حالة استخدام أكثر من كاميرا :

**يتم التضحية بجودة التصوير والصوت اعتمادا على أن تعدد الكاميرات يتيح فرصة اخذ الكثير من اللقطات من زوايا متعددة ، أما إذا تم التصوير من خلال كاميرا واحدة أى زاوية واحدة فى كل مرة فإن هذا يتيح ضبط الإضاءة وأماكن ميكروفونات الصوت حسب كل لقطة بدقة .**

**ولهذا يفضل استعمال كاميرا واحدة أثناء التصوير السينمائى.**

ولكن أحيانا قد يكون من المفيد إستخدام أكثر من كاميرا خاصة فى المشاهد التى تتضمن عددا كبيراً جداً من الممثلين أو فى الحفلات الموسيقية أومشاهد الإنفجارات لأنه يصعب إعادتها إذا حصل أى خطأ أثناء تصويرها بكاميرا واحدة .

## إجراءات التحضير الجيد لبداية التصوير :

يقوم كل مخرج بتطوير أسلوب خاص به أثناء العمل فى الفيلم الذي يقوم بتصويره ، بناءاً على الطريقة التي يفضلها هو شخصياً ، فعلى سبيل المثال :

قد يفضل مخرج التعامل مع الممثل مع ترك أمر العناصر الأخرى داخل الكادر السينمائي لمدير التصوير ، بينما يفضل مخرج أخر التركيز على هذه العناصر تاركاً للممثل حرية أكبر في التعامل مع الشخصية التي يقوم بتمثيلها..ولكن فى الحقيقة يجب أن يتولى المخرج شئون الإبداع في كل أجزاء العمل السينمائي ، ولذلك عليه أن يعمل توازن بين الأسلوبين ، بل وعليه مناقشة كل التفاصيل مع الإدارات المختلفة قبل التصوير ، لأن ذلك سوف يجعل التحضير أفضل وبالتالي يصبح من الممكن تدارك أية مشكلة ومناقشتها قبل التصوير بدلاً من ظهورها أثناءه ..وعلى المخرج في موقع التصوير أن يهتم بتوجيه كل من الكاميرا والممثلين ، بل وعليه أيضاً مراجعة الاحتمالات المختلفة للقطات والمشاكل المتوقعة أثناء التصوير.

فمثلا يمكن أن يكون موقع التصوير قد تغير تماماً عما رسمه فى السيناريو المرسوم عندها يجب أن يكون مستعداً بحلول بديلة لتنفيذ اللقطة ، وربما يكون التحضير لموقع التصوير مربكا لفريق العمل المبتدئ خاصة من ناحية تحضير المشاهد .

## التحضير الأولي :

عند التحضير للمشهد داخل مكان التصوير والذي يكون فيه الممثلين جزءا رئيسيا من العمل على المخرج أن يجمع بين ملاحظاته لحركة الممثل والسيناريو المرسوم وبين تخطيطه لحركة الكاميرا داخل مكان التصوير .

**ومن خلال هذه الملاحظات التي يضعها المخرج مع فريق التصوير وفريق الإخراج يستطيعون جميعا تحديد التجهيزات التقنية المطلوبة للتصوير .**

**ويفضل الكثير من المخرجين بدء تصوير المشهد باللقطات القريبة ، ثم بعد ذلك اللقطة الرئيسية ، لكن غالباً ما يُفضل استغلال حيوية المثلين في بداية يوم التصوير لتصوير اللقطات العامة والرئيسية Master Shots ، كما أنه يمكن تصوير اللقطات القريبة واللقطات العامة في أيام منفصلة ، إذا ما كان هذا لن يسبب مشاكل .**

## التحضير التقني :

**فى خلال عملية التجهيز التقني يكون على كل الإدارات التجهيز لمرحلة التصوير من حيث الإضاءة واختيار العدسات ووضع علامات تخطيط المشهد بالنسبة لحركة كل من الكاميرا والمثلين داخل موقع التصوير، ويكون على مسجل الحوار اختيار أفضل أنواع الميكروفونات للمشهد، وتحديد أماكن وضعها.**

## التحضير مع الممثلين :

**بعد الانتهاء من التجهيزات الأولية يتم استدعاء المثلين لمكان التصوير للتدرب على الحركة والحوار مع المخرج مما قد يؤدى إلى حدوث بعض التعديلات الجديدة ، لذلك يكون من الأفضل دائما عمل بروفة للممثلين ولحركة الكاميرا داخل الديكور قبل بدء التصوير، وعندما يرضى المخرج عن نتيجة البروفة هنا يمكن أن يبدأ المثلون فى ارتداء الملابس وعمل الماكياج استعدادا للتصوير.**

## التعديلات :

**قد تظهر بعض التعديلات الصغيرة بعد أن يكون المخرج ومدير التصوير قد انتهوا من البروفات، وقد تؤدى بعض هذه التغييرات البسيطة إلى حدوث بعض التعديلات في الآلات المستخدمة للتصوير.**



1 المخرج
2 مدير التصوير
3 المصور
4 مساعد المصور
5 عامل الكاميرا
6 مساعد المخرج الأول
7 مساعد المخرج الثانى
8 فتاة التتابع
9 مسؤول الاضاءة
10 مساعد الاضاءة
11 مسجل الصوت
12 عامل الميكروفون
13 مدير الإنتاج
14 مساعد الإنتاج
15 الممثلة
16 الممثل
17 مشرف الإكسسوار
18 مسؤول المؤثرات الخاصة
19 خياطة النساء
20 الخياط الرجالى
21 الكوافيرة
22 مساعد الماكيير
23 مسؤولة الدعاية
24 المنتج المنفذ

**خطوات تصوير اللقطة بكاميرا واحدة :**

**١- يقوم المخرج بالتأكد من أن كل شيء يعمل جيدا فى الديكور الخاص بالمشهد الذى سيتم تصويره. ٢- يشرح المخرج اللقطة لمدير التصوير، ويقومان بتحديد مكان وضع الكاميرا ومسار حركتها.**

**٣- يقوم مساعد المصور بتركيب شريط الفيلم داخل الكامير ثم يضع عداد الكاميرا على الصفر ، ويلف بداية الفيلم حوالي ٣-٤ أقدام ، ويضبط سرعة الكاميرا على ٢٤ كادر في الثانية . fps**

**٤- يحدد المخرج ومدير التصوير نوع العدسة المطلوبة .**

**٥- يقوم مساعد المصور بتركيب العدسة على الكاميرا وضبط الفتحة المطلوبة aperture بناء على طلب مدير التصوير.**

**٦- يحدد مدير التصوير معدات الأضاءة المطلوبة للقطة.**

**٧- يقوم رئيس وحدة الأضاءة بضبط معدات الإضاءة حسب إرشادات مدير التصوير.**

**٨- يقوم مدير التصوير بتحديد قراءة قياس عداد الضوء Light Metter ويخبر مساعد المصور بأي T-Stop يجب استخدامها.**

**٩- يفحص المصورالمرشحات الضوئية المطلوبة لتصوير اللقطة ، ويتأكد من أنها في مكانها من خلال النظر فى جهاز الرؤية الخاص بالكاميرا viewfinder**

**١٠- يقوم المخرج بشرح الحركة للممثلين.**

**١١- ينادي المخرج بعمل بروفة ليشاهد المصور الحركة من خلال جهاز الرؤية الخاص بالكاميرا viewfinder وليشاهدها هو من خلال جهاز video assist ، وليعطي للممثلين والطاقم أية توجيهات أو إشارات مطلوبة أثناء البروفة.**

**١٢- أثناء البروفة يقوم مساعد المصور بأخذ قياسات بؤرة العدسة، ومن ثم يأخذ علامتها أثناء حركة الكاميرا، ويجرب أي تغيير مطلوب لها.**

**١٣- بعد إنتهاء البروفة يسأل المخرج المثلين إذا ما كانوا مستعدين لأخذ اللقطة ، ويسأل طاقم الكاميرا أيضا.**

**١٤- يكتب عامل الكلاكيت معلومات كاملة عن اللقطة التى سيتم تصويرها على لوحة الكلاكيت ١٥- يعلن المخرج بدء التصوير ويصيح قائلا: "دور ".**

**١٦- فيصيح مساعد المخرج قائلا: دور صوت .**

**١٧- يشغل مسجل الحوار جهاز تسجيل الصوت ، وعندما يتأكد من ثبات سرعة شريط الصوت ينادى : داير.**

**١٨- عندها يصيح مساعد المخرج : دور كاميرا.**

**١٩-يشغل المصور الكاميرا وبمجرد أن يثبت دوران الكاميرا عند سرعة ٢٤ كادر في الثانية ، ينادي مساعد المصور "داير".**

**٢٠- ينادى مساعد المخرج : كلاكيت**

**يذكرعامل الكلاكيت بيانات اللقطة بصوت عال ويضرب ذراعى الكلاكيت أمام الكاميرا ، ويقوم المصور بتصويرها بشكل واضح وكافى مهما يكن الوقت الذي تستغرقه لقراءتها.**




**٢٢- عندها ينادي المخرج : حركة action .**

**٢٣- يقوم المثلين بأداء الحركة والحوار الخاص بهم أمام الكاميرا.**

**٢٤- يركز المخرج إنتباهه كله على حركة الكاميرا والمثلين ومحتوى اللقطة ككل.**

**٢٥- طوال تصوير اللقطة لابد أن يظل المصور ناظرا من فتحة الكاميرا eyepiece ، ويقوم مساعد المصور بتنفيذ أية تغييرات مطلوبة للبؤرة.**

٢٦- عندما يرى المخرج أن اللقطة قد اكتملت ينادى : قطع **CUT** .

٢٧- يوقف المصور الكاميرا .

٢٨- يوقف مهندس الصوت جهاز تسجيل الصوت.

٢٩- يفحص مساعد المصور عداد الفيلم الخام ليعرف كمية الخام التي تم استخدامها، ويسجل ذلك في دفتر ملاحظات الكاميرا والعدسات.

٣٠- يقرر المخرج إذا ما كانت اللقطة صالحة بعد أن يناقشها مع مدير التصوير والمصور ومهندس الصوت . وعلى أساس هذه المناقشة يقرر المخرج إعادة تصوير اللقطة مرة أخرى ، أو الانتقال إلى لقطة أخرى فى نفس المشهد أو الى مشهد آخر.

٣١- عندما تنتهي بوبينة الفيلم ، يقوم مساعد المصور بإخراجها من الكاميرا ووضعها بحرص في العلبة المخصصة ويكتب عليها نوع خام نيجاتيف الفيلم وتاريخ التصوير وأسم الفيلم وأسم المخرج وأسم مدير التصوير وأسم المصور.

٣٢- يقوم كل فريق بتسجل البيانات الخاصة باللقطة في التقرير الخاص به وهى :

أ- تقرير( فريق الإخراج ) : ويختص بكل من تتابع اللقطات واللقطات الاحتياطية وملاحظات المخرج.

ب- تقرير( فريق التصوير ): ويختص بالتفاصيل التقنية الخاصة بالكاميرا والتي تستخدم لتحقيق التتابع وتدوين المشاكل الخاصة بآلات التصوير وملاحظات عن العدسات، وفتحة العدسة **T-Stop**، وكمية الخام التي استهلكت، والتعليقات.

ج- تقرير( فريق الصوت ) : ويختص بالتفاصيل التقنية الخاصة بالصوت ، وتدوين المشاكل الخاصة بأجهزة تسجيل الصوت.

# أفضل مخرجين في مصر

## المخرج أنور وجدي



ممثل ومخرج ومنتج مصري..كان من نجوم السينما المصرية ومن كبار صناعها منذ بداية الأربعينيات وحتى رحيله في منتصف الخمسينيات، كتب وأنتج وأخرج العديد من أفلامه التي كان نجمها وبطلها الأول مثل **ليلى بنت الفقراء وطلاق سعاد هانم وأربع بنات وضابط .**




فنان مصري راحل، يُعد أحد رواد السينما المصرية ومن كبار صناعها منذ بداية الأربعينيات وحتى رحيله في منتصف الخمسينيات حيث شارك في أهم الأفلام التي سجلت انطلاقة السينما في مصر، كما اشتهر بأدوار الفتى الأول حتى أطلق عليه لقب فتى السينما الأول.

برزت الموهبة الفنية للفنان المصري في سن مبكر، الأمر الذي جعله يترك الدراسة لكي يتفرغ للفن، بالإضافة إلى ظروف أسرته التي لم تكن تساعد على الاستمرار في الدراسة فعمل بالعديد من المهن، ولكنه لم يكن منتظماً في العمل بسبب عمله كهاوٍ في عدد من الفرق الفنية الصغيرة حيث انضم لفرقة بديعة مصابني وهو لا يزال في الخامسة عشر من عمره.

**جاءت الانطلاقة الحقيقية في مشوار الفنان الراحل أنور وجدي عام ١٩٢٧م عندما قرر الاتجاه إلى السينما بعد ان اختاره الفنان يوسف وهبي للمشاركة في فيلم أولاد الذوات عام ١٩٣٢م، وعندما أثبت حضوراً لافتاً أمام كاميرات السينما رشحه مرة أخرى للمشاركة في فيلم الدفاع عام ١٩٣٥م..وتوالت أدوار أنور وجدي على الشاشة حتى بلغ رصيده الفني حوالي ٥٥ فيلماً مصرياً، أخرج منها ١٣ فيلماً، وأنتج حوالي ٢٠ فيلماً، كما يصل مجمل أعماله إلى حوالي ٩٢ فيلماً حيث أبدع في جميع هذه النواحي ما بين تمثيل وإنتاج وإخراج وتأليف.**

من أبرز أعماله السينمائية: **أربع بنات وضابط ودهب وريا وسكينة وقطر الندى وأمير الانتقام وغزل البنات وعنبر وقلبي دليلي وليلى بنت الأغنياء وليلى بنت الفقراء..**كون رائد السينما المصرية ثروة كبيرة من العمل السينمائي استطاع من خلالها امتلاك شركة إنتاج سينمائي بالاشتراك مع بعض المولين الكبار، كما تعلم الفرنسية مما ساعده على المشاركة في فيلم أرض النيل باللغة الفرنسية..في يوم ١٤ مايو عام ١٩٥٥م توفى الفنان أنور وجدي في استوكهولم بالسويد هو لم يكمل أحدا وخمسون عاماً، حيث كان يعاني من مرض بالكلى, وكانت وفاته صدمه ومفاجئة للكثيرين.



ومن أشهر أفلامه **غزل البنات** فيلم بطولة أنور وجدي وليلى مراد ونجيب الريحاني ، من إنتاج عام **1949**تم اختياره كتاسع أفضل ١٠٠فيلم في تاريخ السينما المصرية، شارك في هذا الفيلم عدد كبير من نجوم هذه الفترة. ويعتبر هذا الفيلم هو آخر الأفلام التي شارك فيها نجيب الريحاني، حيث توفي بعد إكماله وقبل عرضه.



**دهب** فيلم استعراضى مصري, انتاج عام ١٩٥٣,بطولة أنور وجدي، فيروز، ماجدة، إسماعيل ياسين، زينات صدقي، سراج منير، ميمي شكيب

تدور الأحداث حول فتاة رضيعة يتخلص منها والدها بعد أن حملت بها والدتها الخادمة منه وذلك خوفاً من الفضيحة، لكنها قبل أن تموت تعترف لعمة الطفلة أنها زوجة شرعية وأعطتها عقد الزواج،



ويجد الطفلة شحاذ فيتبناها ويربيها حتى تكبر وتساعده في الشحاذة وذلك لجمال صوتها.. ثم يكتشفها منتج على وشك الإفلاس فيقدمها في التياترو الذي يمتلكه فتشتهر ويروج حال التياترو ، ليكتشف الاب الحقيقى بعد ذلك انها ابنته فيحاول استعادتها لتنقذه من الإفلاس بسبب القمار، فتحاول الفتاة الانتحار حتى لا تبتعد عن والدها الذي تعرفه.

## المخرج عاطف الطيب



عاطف الطيب مخرج مصري كبير، تخرج في المعهد العالي للسينما قسم الإخراج، وعمل أثناء الدراسة مساعداً للإخراج مع مدحت بكير في فيلم، وفيلم كما عمل مساعداً للمونتاج مع كمال الشيخ

هذا المخرج كانت أفلامه تتميز بمناقشة موضوعات حساسة تتعلق بمشاكل المجتمع والشباب بشكل كبير ولم يخرج أي فيلم دون أن يحمل رسالة مهمة ووضح ذلك منذ أن كان طالبآ بمعهد السينما حيث كنت أسبقه بدفعة واحدة ..كانت الجدية ونظراته الثاقبة للأشياء وجديته ورأيه الناقد الواعي لمناقشة الموضوعات الشائكة التي تتعلق بمشاكل المجتمع.




عاطف الطيب صاحب الفكرة وجيفارا السينما المصرية وأشهر أفلامه **سواق الأوتوبيس**..يتناول الفيلم ذلك التفكك الأسري والتفسي حيث السائق حسن الذي يعاني من سوء الحالة المادية فيضطر للعمل على سيارة أجرة كعمل إضافي خاصة مع ضغط زوجته رافضة تدني حالتهما المادية..في الوقت الذي يتولى فيه مشاكل أسرته بعد أن يعلن والده الحاج سلطان إفلاسه، ولا يجد أحد من شقيقاته بجواره في تلك المحنة الصعبة فيضطر إلى بيع السيارة الأجرة حتى يساعد والده ويكافح بمرارة لتحقيق الشرف والأمانة والوطنية.

## الفيلم الثاني فيلم البريء



يرصد الفيلم حياة شابٍ فقيرٍ، يُدعى أحمد سبع الليل بسبب ظروف معيشته القاسية لا يتمكن من تلقي تعليمه. يتعاطف مع أحمد سبع الليل حسين وهدان الشاب الجامعي المثقف ويعلمه المبادئ الوطنية ويشجعه على الالتحاق بالقوات المسلحة حيث إنه دورٌ وطنيٌ..ثم يُحول الي حراسة المعتقلات.

وهناك يتم غسل مخه وإيهامه أن كل من في المعتقل هم أعداءُ الوطن الذين يحاربون تقدم البلد ويتم تعليمه الطاعة العمياء.. يحاول أحمد سبع الليل إثبات ذاته وحبه لوطنه ولكنه يتعثر كثيرًا قبل أن يفهم المعنى الحقيقي للوطنية وقبل ان يُدرك كيف يُميز بين أعداء الوطن وبين من يفسدون الوطن.




## الفيلم الثالث الحب فوق هضبة الهرم

تدور أحداث الفيلم فى إطار اجتماعى رومانسى حول موظف شاب لا يستطيع توفير نفقات زواجه، فيقرر وخطيبته الزواج سرًا، وبعدما يفشلان فى الحصول على مكان مناسب ليلتقيا فيه، لا يجدا سوى هضبة الهرم، لكن يفضح زواجهما شرطة الآداب، التى تقبض عليهم بتهمة فعل فاضح فى الطريق العام،

ويلقى الفيلم الضوء على مشاكل الشباب والظروف الصعبة التى تواجههم فى سبيل تحقيقهم لأبسط أحلامهم.

## المخرج محمد خان

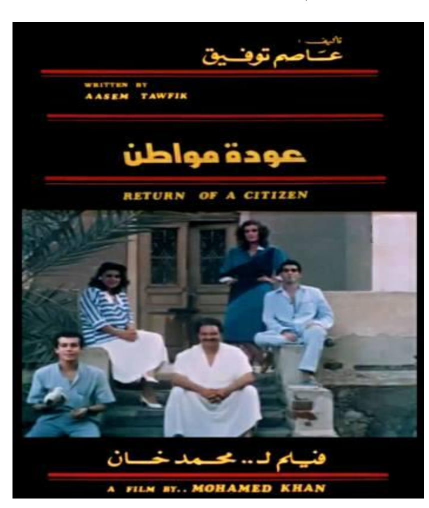


يعدّ أحد أبرز مخرجي السينما الواقعية التي انتشرت في جيله من السينمائيين نهاية السبعينيات وطوال ثمانينيات القرن الماضي وقد انحسر نشاطه السينمائي خلال السنوات الأخيرة..المخرج محمد خان أحد مؤسسي موجة الثمانينيات في السينما المصرية التي عُرفت بالواقعية الجديدة.. هو مخرج مصري من أصول باكستانية؛ من جيل الواقعية المصرية الجديدة، التي بدأت من السبعينات، وحتى أواخر التسعينات.

له العديد من الأفلام الجميلة وصاحب كادر سينمائي مستبد لا يسمح لك بالرؤية خارج إطاره؛ فترى العالم من منظور خان، وصاحب تقنية سينمائية متميزة عن كثير من أقرانه.

كان صريحاً في عدد من الهواجس الواضحة والمتكررة في أفلامه..أما الهاجس الأهم والمرتبط بموضوعات أفلامه، فهو بالتأكيد العلاقة الحميمية بين البطل ووسيلة تنقله أو مركبته، التي قد تكون سيارة مثل أفلام طائر على الطريق ومشوار عمر والحريف وفارس المدينة، أو دراجة بخارية كما في ضربة شمس وفي شقة مصر الجديدة، حصان في الغرقانة، أو حتى المترو في بنات وسط البلد وأحلام هند وكاميليا.

## الفيلم الأول عودة مواطن




إنتاج عام ١٩٨٦ تدور أحداث الفيلم حول شاكر العائد من الدوحة بعد غياب ٨ أعوام؛ ليجد أخوته الذين عمل من أجلهم قد جرفتهم رياح التغيير التي جرفت روح وعقل ووجدان الوطن؛ فصار في غربة أشد من غربته؛ وقرر العودة للدوحة.

لكن وهو في المطار، لم يستجب لنداء طائرته،وتركها تقلع من دونه وهو يحتسي القهوة في الكافتيريا.

## الفيلم الثاني سوبر ماركت.

إنتاج عام ١٩٩٠ أحد أروع أفلام خان، قصته تبدو عادية في شكلها، لكنها ببساطة توضح مسألة يعتبرها الواقعيون والإنتهازيون حقيقة، ويعتبرها النبلاء عارض، وهي أن الفائز دائماً هو من ساير المادة وكان براجماتياً، ولم يتسمك بقناعته وظل مبدئياً، ولذلك بدأ خان فيلمه بجمله تلخص حاله وهي: من أحد الفاشلين إلى أول الناجحين.




## الفيلم الثالث الحريف.

من إنتاج عام ١٩٨٣، من نوعية الأفلام التي تتحول إلى كلاسيكيات؛ لإلتزامها بالبناء المتماسك، والسرد المتميز الكلاسيكي أيضاً، فيلم لا توجد به غلطة تقريباً، لولا عدم دقة تصحيح الألوان في بعض المشاهد، يدور حول فكرة الشخصية المصرية الموهوبة المزاجية الحائرة بين العمل والترقي وفقدان ثقل الروح بالمعني الإيجابي وخفة الطيران والكعب العالي التي تمنحها الموهبة، أو البقاء كما هي عليه، والإنزواء والتحول إلى روبابكيا أو أنتيكة.. ينهي خان الفيلم بجملة حوارية على لسان بطله فارس وهو يحتضن أبنه زمن اللعب راح يا بكر.

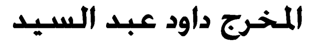
## المخرج فطين عبد الوهاب

مخرج وسيناريست مصري، اسمه الكامل (فطين منير عبد الوهاب عمل في بداية حياته في إدارة الجوازات، ثم عمل ضابطًا احتياطيًا بالقوات المسلحة..وبدأ العمل الفني منذ البداية كملاحظ سيناريو، ثم ما لبث أن صار مخرجًا مساعدًا مع عدد من المخرجين البارزين، منهم أحمد سالم وحسن حلمي ومحمود ذو الفقار، وتولى دفة الإخراج منذ أواخر حقبة الأربعينات، وبلغت حصيلة أفلامه للسينما المصرية ٥٧ فيلمًا، وتخصص في إخراج الأعمال الكوميدية، من أهمها:

**الآنسة حنفي، ابن حميدو، اسماعيل يس في الأسطول، إشاعة حب، الزوجة ١٣، آه من حواء، أضواء المدينة.**

**هو مخرج الأفلام الكوميدية الأفضل في تاريخ السينما المصرية بلا منازع، إذا ما حاول أي شخص أن يتذكر أفضل عشرة كوميدية قديمة شاهدها، سيكون فطين عبد الوهاب هو مخرج سبعة منها على الأقل.. لكن بنظرة أدق تكشف عن تكرار هاجس البيروقراطية في العديد من أفلامه..والتي من أهمها.**

**فيلم مراتي** **مدير عام يدور بالكامل داخل المكاتب الحكومية ويبدأ بقرار تعيين شادية مديرة لزوجها وفي** **الزوجة ١٣** **يعين رشدي أباظة والد حبيبته الوزير السابق في شركته كي يصل لابنته، أي يجعله خاضعا له ضمن نظام يسمح له بالسيطرة عليه..وفي** **إشاعة حب** **لا يكتفي فطين بكون عمر الشريف وعبد المنعم ابراهيم أقارب ليوسف وهبي، بل يجعلهم يعملون تحت إدارته في نفس الشركة، مجددا ليستخدم مشاهد المكاتب المفضلة لديه، ويضفي على العم سطوة مزدوجة أسرية وبيروقراطية. وفي** **ابن حميدو** **يحتاج البطلان إلى الباز أفندي لينهي لهم اجراءات حكومية،وحتى الباز نفسه يستمد وجاهته الاجتماعية من عمله المكتبي رغم كونه ساقط توجيهية، وتذكر مقولة القصري ده راجل أنا نفسي أتمناه..أضف إلى كل هذه الأمثلة سلسلة الأفلام التي أخرجها لاسماعيل يس في أسلحة الجيش المختلف ، لنكتشف امتلاك فطين عبد الوهاب هوس ما بالروتين والحياة العملية .**






داوود عبد السيد، مخرج مصري. بدأ حياته العملية بالعمل كمساعد مخرج في بعض الأفلام، أهمها الأرض ليوسف شاهين، الرجل الذي فقد ظله لكمال الشيخ، أوهام الحب لممدوح شكري ..وهو اسم كبير في عالم الإخراج والتأليف، الذي يكمل عامه الـ 68.

بدأ المخرج الكبير حياته الفنية كمساعد مخرج في عدد من الأفلام الكبيرة مع مخرجين كبار، منها الرجل الذي فقد ظله مع المخرج الكبير كمال الشيخ عام ١٩٦٨، ثم مساعد المخرج ممدوح شكرى في فيلم أوهام الحب عام ١٩٧٠، وفى نفس العام عمل مساعدًا للمخرج الكبير يوسف شاهين في فيلم من أهم أفلام السينما المصرية على مدى تاريخها، وهو فيلم الأرض.

تميز مشوار داوود عبد السيد بالتأنى وعدم التسرع في اختيار الأعمال التي يقوم بإخراجها، لذلك فإنه لم يكن يخرج فيلما كل عام، بل أن الفترات بين أفلامه كانت كبيرة، فمنذ آخر أعماله مع يوسف شاهين بدأ بعدها إخراج أفلام وثائقية تسجيلية، حيث أخرج ٣ أفلام تسجيلية في أربع سنوات، وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم عام 1976، العمل في الحقل عام ١٩٧٩، وأخيرًا فيلم عن الناس والأنبياء والفنانين.

بعدها بخمس سنوات أخرج المخرج الكبير أول أفلامه الروائية الطويلة، الصعاليك عام ١٩٨٥، بطولة نور الشريف، محمود عبد العزيز ويسرا، واحتاج المخرج الكبير ست سنوات كاملة كى يخرج ثانى وثالث أفلامه، حيث إن العام ١٩٩١ شهد تعاونه للمرة الثانية مع نور الشريف ومحمود عبد العزيز ولكن في فيلمين مختلفين، وهو الوحيد في مشوار المخرج الكبير الذي أخرج خلاله فيلمين، الأول

البحث عن سيد مرزوق، وهو ثانى أفلامه الروائية الطويلة وكذلك ثانى تعاون له مع نور السريف، وشارك في البطولة آثار الحكيم ولوسى.. وفى نفس العام أخرج فيلم الكيت كات أحد أبرز الأعمال في تاريخ الفنان محمود عبد العزيز والسينما المصرية بصفة عامة، وشارك في بطولته شريف منير ونجاح الموجى، وهو الفيلم الذي حصل عنه على عدة جوائز وهى جائزة التفوق في السيناريو في المهرجان القومى عام ١٩٩٢ ، جائزة الإنتاج الأولى من المهرجان القومى، الجائزة الذهبية من مهرجان دمشق الدولى، وجائزة السيناريو من مهرجان الإسكندرية والبحر المتوسط..

وشهدت الألفية الجديدة ثلاثة أفلام فقط للمخرج الكبير، الأول كان فيلم أرض الخوف عام ٢٠٠٠ وهو أحد الأفلام التي تعتبر علامة بارزة في تاريخ العبقرى أحمد زكى، وكان هذا الفيلم هو التعاون الوحيد بينهما، وحصل عنه على جائزة أفضل إخراج وجائزة أفضل سيناريو بمهرجان القاهرة السينمائي ٢٠٠١ ، وبعدها بعام قدم المخرج الكبير داوود عبد السيد فيلم مواطن ومخبر وحرامى الذي قام ببطولته صلاح عبدالله، خالد أبو النجا، هند صبرى وشعبان عبد الرحيم، وحصل عن هذا الفيلم على جائزة أفضل فيلم وأحسن إخراج من المهرجان القومى للسينما، وجائزة أحسن فيلم وأحسن إخراج وأحسن سيناريو من مهرجان جمعية الفيلم عام ٢٠٠١.

يتمير المخرج الكبير بأنه قام بتأليف كل الأفلام الثمانية التي أخرجها فيما عدا فيلم أرض الأحلام الذي قام بتأليفه هانى فوزى عام ١٩٩٣ ، أما باقى أفلامه فقد ألف خمسة منها بنفسه، وألف اثنين آخرين بمشاركة كتاب آخرين، وهما الكيت كات الذي كتب السيناريو والحوار له الكاتب الكبير إبراهيم أصلان ، وسارق الفرح الذي كتب السيناريو والحوار له الكاتب الكبير خيرى شلبى، وحصل داوود عبد السيد على عدد من أفلامه على عدد كبير من الجوائز في التأليف فضلًا عن جوائز الإخراج التي فاز بها عن معظم أفلامه.

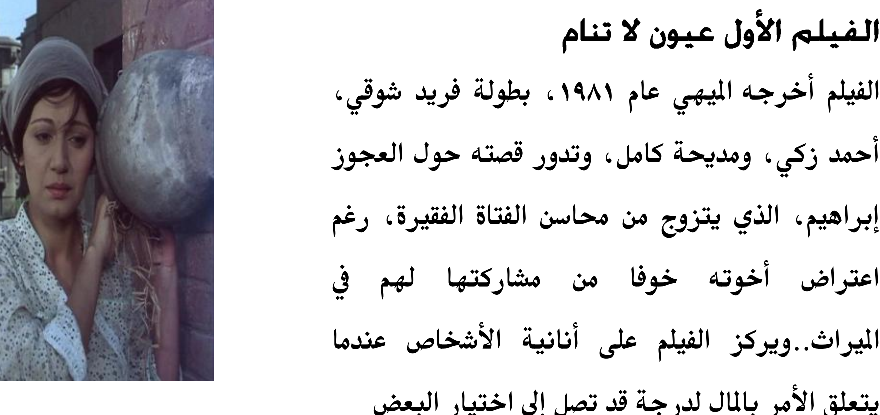
## المخرج رأفت الميهي



رأفت الميهي مخرج وكاتب مصري، دخل مجال السينما مع بداية سبعينات القرن العشرين ككاتب سيناريو في فيلم شروق وغروب ..من أهم أعماله سمك لبن تمر هندي ست الستات الأفوكاتو. أول ما يقفز في الأذهان عند سماع اسم رأفت الميهي هو ارتباطه بالفانتازيا، الذي ربط الإعلام أفلامه بها بالرغم من عدم انضباط الوصف لأن الغالبية العظمي لأفلامه تنتمي للخيال المفرط داخل إطار واقعي أكثر من كونها أعمالاً فانتازية.

رأفت الميهي أنهى حياته الفنية مع المدرسة الواقعية بالجزم بأن «للحب قصة أخيرة ، فغاب عن الواقع الذي تاق إلى تحديه وخرق قواعدة بأفكار كانت تلح عليه طيلة الوقت، فلجأ إلى بلورتها في إطار فانتازي يستهدف النفاذ إلى تابوهات المجتمع وسلطة الدين، وحتى سلطة التقاليد التي جعلت من الإنسان أسيرا لها وسحقته.. وهو أحد المخرجين الذين أبدعوا في مجال التجريب، كما اتجه إلى كتابة السيناريو والإنتاج السينمائي، ليصبح رمزًا فنيًا متعدد الأوجه..وأهم أفلام أثارت الجدل أخرجها الميهي، أو ألف قصتها وكتب السيناريو الخاص بها، أو أنتجها.

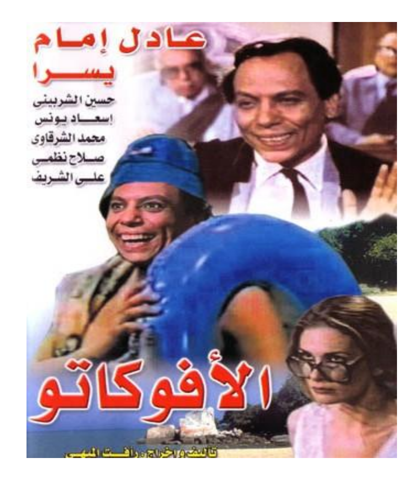




## الفيلم الأول عيون لا تنام

الفيلم أخرجه الميهي عام ١٩٨١، بطولة فريد شوقي، أحمد زكي، ومديحة كامل، وتدور قصته حول العجوز إبراهيم، الذي يتزوج من محاسن الفتاة الفقيرة، رغم اعتراض أخوته خوفا من مشاركتها لهم في الميراث..ويركز الفيلم على أنانية الأشخاص عندما يتعلق الأمر بالمال لدرجة قد تصل إلى اختيار البعض

التضحية وخداع الآخرين طمعًا في الوصول إلى هدفه، وذلك نتيجة للمادية التي أصبحت تسيطر على المجتمع.




### الفيلم الثاني الأفوكاتو

الفيلم بطولة عادل إمام ويسرا، وحسين الشربيني، وصلاح نظمي، وتدور أحداثه حول محامي يدعى حسن سبانخ، يحاول التأقلم مع أوضاع السجن أثناء قضاءه عقوبة الحبس لمدة شهر بسبب إهانته للمحكمة في أحد القضايا،

يتمكن سبانخ من إقامة العديد من العلاقات الملتوية أبرزها مع تاجر المخدرات حسونة محرم، وسليم أبو زيد أحد مراكز القوى في الستينيات..يلعب سبانخ على جميع الحبال ويبدأ في تحريك النظام القضائى وأوضاع المجتمع المقلوبة كعرائس الماريونيت. وينجح في إخراج حسونة محرم من السجن، وإعادته لواجهة المجتمع مرة أخرى، وذلك تمهيداً لقيام سبانخ نفسه بالنصب على حسونة في خبطة العمر..الفيلم يعد هو الخطوة الأولى فى الطريق الذى أطلق عليه بعض النقاد الفانتازيا وقد أحدث ضجيجًا، عندما تم تقديم المخرج وبطل الفيلم للمحاكمة بتهمة إهانة النظام والسخرية من القضاء.



### الفيلم الثالث السادة الرجال

الفيلم بطولة معالي زايد ومحمود عبد العزيز، ويحكي عن أحمد وزوجته فوزية التي تقرر أن تجري عملية جراحية وذلك نتيجة الخلافات القائمة بينهما والتي تقهرها وتقضي عليها كامرأة فتستغل سفر زوجها وتقدم على تلك التجربة الغريبة وتمكنها من التحول إلى جنس الرجال

والتي تنجح بالفعل وتبدا في العيش داخل عالم الرجال محاولة الاحتفاظ بزواجها من احمد واموماتها لطفلتها. حقق الفيلم أكبر الإيرادات فى عام عرضه، كما اشترك فى أكثر من عشرة مهرجانات .

## الفيلم الرابع سيداتى آنساتى



تدور قصة الفيلم حول محمود الذي يعمل كساعي ومشرف بوفيه فى المصنع بالرغم من حصوله على الدكتوراه فى الطبيعه حيث أنه يفضل الدخل الأعلى، تقرر الأربع صديقات دريه وعزيزه وآمال وكريمه الزواج من رجل واحد حتى يتجنبن مشكلة الشقه حيث تكون العصمه فى أيديهن ويخترن محمود الذى يعمل معهم بنفس المصنع ويوافق، وبعد الزواج تحدث عده مفارقات حيث يترك محمود العمل ويقوم بالأعمال المنزلية، ومع مرور الوقت تحدث عده مشكلات فتطلقه آمال ودريه وتتزوجا رجلاً آخر فى نفس الشقه ولكن الزوجان لايطيقا ذلك فيقررا الزواج من آخريات لكن الزوجات تكتشف ذلك وتطردهن من الشقه وتطلقهن وتبحث كل منهن عن زواج أفضل فى مكان آخر.

## المخرج حسن الإمام



عندما نشاهد أي فيلم ميلودراما قديم مليء بالقصص الإنسانية التي تثير الدموع، فإن أول كلمة تتبادر إلى أذهاننا هو أن هذا الفيلم من إخراج حسن الإمام، فقد كان ملك الميلودراما الأول بلا منازع، وعلى الرغم من نجاحه الساحق في هذه النوعية، إلا أنه لم يكتف بها، فقدم أفلامًا استعراضية وغنائية واجتماعية حققت أعلى الإيرادات في تاريخ السينما المصرية، مما جعل المنتجون وأصحاب دور العرض يطلقون عليه مخرج الروائع. وعلى الرغم من النجاح الجماهيري الذي حظيت به أفلام حسن الإمام، إلا أنه تعرض في حياته لظلم كبير من النقاد الذين هاجموه بشدة، بسبب بعض الأفلام التي قدمها، وعمل مساعدا للعديد من المخرجين منهم نيازي مصطفى الذي قال عنه أنه أستاذه الذي علمه الإخراج، وبعد فترة من العمل كمساعد مخرج، قرر أن يخوض التجربة الإخراجية الأولى من خلال فيلم **ملائكة في جهنم** عام ١٩٤٦ بطولة فاتن حمامة وفريد شوقي وسراج منير، وكان هذا الفيلم أولى تجاربه مع نوعية الميلودراما، حيث تدور القصة حول الأب الذي يشك في زوجته ويتخلى عن ابنته ويكتشف خطأه بمساعدة شقيقته ليسعى لإعادة الفتاة فيحصل على فتاة أخرى، وفي العام التالي أخرج فيلمين هما **الستات عفاريت لاسماعيل يس**، ثم **الصيت ولا الغنى** الذي حقق نجاحا كبيرا، وتدور قصته حول التحولات التي تحدث لفقراء عند هبوط الثروة عليهم.

تميز حسن الإمام منذ بدايته كمخرج بنوعية أفلام الميلودراما التي تستدر عطف المشاهدين وتستدعي دموعهم، وكان حريصًا على أن تكون في أفلامه حكمة وعبرة، ولهذا وصلت إلى الناس بسهولة، بسبب موضوعاتها الإنسانية، ونزعتها الأخلاقية، ومن أهم تلك الأعمال التي حققت نجاحًا كبيرًا، سلسلة الأفلام التي قدمها لفاتن حمامة بداية من **اليتيمتين، أنا بنت ناس، الملاك الظالم، حب في الظلام، أنا بنت مين**، وكانت فاتن حمامة تقدم في هذه الأفلام دور الفتاة البريئة المظلومة.

لم يتوقف حسن الإمام عند أفلام الميلودراما فقط، إذ قدم أيضًا الأفلام الغنائية والاستعراضية، والأفلام المأخوذة عن روايات لكبار الكتاب، وأبرزها بالطبع ثلاثية نجيب محفوظ **بين القصرين، قصر الشوق والسكرية**، وكان في كل هذه الأفلام يضع بصمته الخاصة وأسلوبه المميز الذي لا يشبه أحدًا، فحقق نجاحًا كبيرًا، مما جعل المنتجون وأصحاب دور العرض يطلقون عليه لقب مخرج الروائع.

لعل أبرز ما ميز المخرج حسن الإمام طوال مشواره الفني الذي امتد حوالي ٤٠ عامًا قدم خلاله أكثر من ٨٠ فيلمًا، هي قدرته الكبيرة على اكتشاف النجوم، سواء من خلال تقديم نجوم جديدة على الساحة، أو إعادة اكتشاف بعض النجوم، وتقديمهم بشكل مختلف تمامًا عن نوعية الأدوار التي اعتادوا القيام بها.

عند الحديث عن أفلام حسن الإمام، لا يمكن أن نتجاهل أحد أهم أفلامه وأكثرها نجاحًا، وهو **خللي بالك من زوزو**، الذي حقق نجاحًا جماهيريًا بشكل غير مسبوق، حيث استمر عرضه في السينما لأكثر من عام كامل، وهو ما لم يحققه أي فيلم عربي آخر، وقدمت فيه سعاد حسني أحد أهم أعمالها على مدار تاريخها.

لم يكن حسن الإمام مخرجًا مبدعًا فقط، بل كان أيضًا عاشقًا للتمثيل، وكان حريصًا على أن يظهر في جميع أفلامه في لقطة من هذه الأعمال، وكان يردد دائمًا أن ظهوره في لقطات أفلامه ولم يقتصر حسن الإمام على الظهور في أفلامه فقط، إذ قام بالتمثيل أيضا في أفلام من إخراج غيره، رغم تقدم حسن الإمام في السن، لم يتوقف عطاءه، وكان آخر عمل قام بإخراجه هو عصر الحب بطولة محمود ياسين، شهيرة، سهير رمزي، ورحل مخرج الروائع ومكتشف النجوم عن عمر يناهز ٦٩ عامًا، تاركًا مسيرة فنية بارعة..وقد استغل حسن الإمام نجاح الفيلم ليقدم بعده فيلم **أميرة حبي أنا** بنفس الأبطال.

## المخرج كمال الشيخ



كمال الشيخ مخرج سينمائي مصري عُرف في الخمسينات وأوائل الستينات بأنه هيتشكوك مصر بسبب تأثره بسينما المخرج البريطاني المعروف ألفريد هيتشكوك واهتمامه بالأفلام البوليسية التي تعتمد على الحبكة الدرامية.

بدأ ولعه بالسينما وقرر أن يكون ممثلاً وبدأ في البحث عن وسيلة تمكنه من تحقيق حلمه الفني فبعث برسالة إلى المخرج محمد كريم مصحوبة بصورة فوتوغرافية له يطلب منه فيها أن يجد له عملاً في أحد أفلامه. كان ذلك في أواخر الثلاثينات، ورفض محمد كريم الاستعانة بالممثل الصغير فما كان من الشاب إلا أن قرر أن يصبح مخرجاً بأية طريقة ولم يجد في هذا الوقت المبكر مدرسة سينمائية يستطيع من خلالها دراسة السينما.

ألحقه أحمد سالم بالعمل كمونتير تحت إشراف المخرج الراحل نيازي مصطفى..ومع مرور السنوات بدأ الشاب الصغير يلمع في عمله واكتشف نيازي مصطفى ذكاءه الشديد وسرعة عمله ، قدم كمال الشيخ عدداً من الأفلام التي أبرزته كمونتير بارع وساعدته بعد ذلك في الوقوف كمخرج يملك صفة واضحة ومتميزة.

مع بداية العام ١٩٥٢ بدأ كمال الشيخ في تقديم أول فيلم من إخراجه وكان يحمل عنوان **المنزل رقم ١٣** بطولة عماد حمدي وفاتن حمامة وفي هذا الفيلم قام كمال الشيخ بتقديم حبكة سينمائية جديدة على السينما المصرية من خلال الجو البوليسي المشحون بالإثارة والتشويق والذي تعمده في أول أفلامه وقدم أيضاً أول توظيف للإضاءة في تنفيذ تقنيات الفلاش باك وربما لا يصدق البعض أن كمال الشيخ أنتج «المنزل رقم ١٣» بمساعدة مالية بسيطة من مدير التصوير وحيد فريد ومساعدة أبطال الفيلم الذين وافقوا على تأجيل أجورهم لما بعد عرض الفيلم جماهيرياً، وحقق نجاحاً كبيراً وبدأ النقاد يطلقون على كمال الشيخ اللقب الذي رفضه طوال حياته وهو هيتشكوك السينما المصرية.

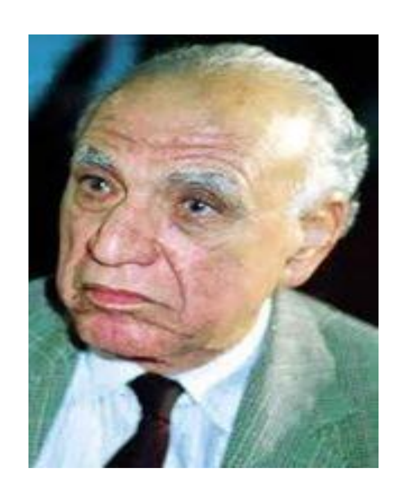
مسيرة طويلة وفيلموجرافيا حافلة يمتلكها كمال الشيخ الملقب بهيتشكوك مصر. لقب أتى من إجادته التامة لحرفية التشويق وأفلام الجريمة النفسية، التي أتت دائمة في أفلامه بمستوى أبعد بكثير عن أي منافس من معاصريه أو حتى من مخرجي عصرنا الحالي. الملاحظ أن الخيانة الزوجة تكررت مرات عديدة في أفلام كمال الشيخ، كحدث مفجر لدراما الفيلم أو نتيجة لأحداث سابقة، بل أن أشهر وأنجح أفلامه كانت هي المرتبطة بالخيانة الزوجية.

**اللص والكلاب** رواية نجيب محفوظ التي حولها الشيخ لفيلم ربما هو الأفضل من بين الأعمال المأخوذة عن أدب محفوظ، المحرك الرئيسي فيها لانتقام البطل سعيد مهران خيانة زوجته له مع مساعده عليش عندما كان هو داخل السجن. ودراما الخائنة كما يتضح من العنوان تنطلق من الفيلم الذي شاهده المحامي محمود مرسي لزوجته وهي تخونه مع صديق لم يتمكن من تحديد هويته. المشهد الأشهر في غروب وشروق يسحل فيه ابراهيم خان زوجته سعاد حسني عندما وجدها في منزل صديقه رشدي أباظة فاعتقد أنها قد خانته. ومصير الباشا في شيء في صدري يحسمه فضيحة أخلاقية يتعرض لها عندما يضبط وهو في سرير واحد مع امرأة متزوجة. ومن الملاحظ أن كمال الشيخ قدم أغلب النوعيات السينمائية بنجاح كبير فمن السينما السياسية في **غروب وشروق وميرامار** إلى السينما البوليسية في **المنزل رقم ١٣ والصعود إلى الهاوية** إلى الرومانسية في **حب ودموع ولن اعترف وسيدة القصر**.

كان كمال الشيخ أول من أدخل سينما الخيال العلمي إلى العالم العربي في فيلم **قاهر الزمان** ١٩٨٧ والذي كان آخر أفلامه.. وقد كان كمال الشيخ أول مخرج مصري وعربي يقدم فيلماً عن الصراع العربي الإسرائيلي قبل العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ من خلال فيلمه **أرض السلام** الذي أسند بطولته إلى فاتن حمامة وعبدالسلام النابلسي. كما كان أول مخرج مصري يشترك مع مخرج أجنبي في إخراج فيلم عالمي وهو المخرج الإيطالي لوتشيو فولشيني وهو فيلم د. نعيم كما كان أيضاً أول مخرج مصري يُعرض له فيلم داخل المسابقة الرسمية لمهرجان كان السينمائي الدولي وكان ذلك من خلال فيلم **حياة أو موت** الذي أخرجه الشيخ في العام ١٩٥٤ وعرض في مهرجان كان في العام ١٩٥٥.

ويُعد كمال الشيخ واحداً من أبرز المخرجين المصريين الذين حولوا الأعمال الروائية إلى السينما فقدم أكثر من عمل سينمائي في هذا الإطار من بينها فيلم **اللص والكلاب** المأخوذ عن رواية الكاتب العالمي نجيب محفوظ. بعد ذلك قدم كمال الشيخ رواية الأديب فتحي غانم **الرجل الذي فقد ظله** في فيلم حمل نفس العنوان. بعد ذلك أخرج كمال الشيخ لإحسان عبدالقدوس رواية **بئر الحرمان** ثم عاد مرة أخرى ليشتغل على كتابات نجيب محفوظ من خلال رواية **ميرامار**.

## المخرج صلاح أبو سيف



صلاح أبو سيف مخرج مصري كبير يعتبر رائد الواقعية في السينما المصرية.والواقعية عند صلاح أبو سيف تعني أن ترى الواقع وأن تنفذ ببصرك وبصيرتك في أعماقه وأن تدرك وتعي جذور الظاهرة، لا أن تكتفي برصد ملامحها فقط.. بدأ صلاح أبو سيف العمل بالمونتاج في ستوديو مصر.

ومن ثمّ أصبح رئيساً لقسم المونتاج بالأستوديو لمدة عشر سنوات حيث تتلمذ على يده الكثيرون في فن المونتاج، كذلك التقي باستوديو مصر بزوجته فيما بعد رفيقة أبو جبل وكذلك ب كمال سليم مخرج فيلم العزيمة.

في بداية العام ١٩٣٩ وقبل سفره إلى فرنسا لدراسة السينما عمل صلاح أبو سيف كمساعد أول للمخرج كمال سليم في فيلم **العزيمة** والذي يعتبر الفيلم الواقعي الأول في السينما المصرية. وفي أواخر عام ١٩٣٩ عاد أبو سيف من فرنسا بسبب الحرب العالمية الثانية، وفي العام ١٩٤٦ قام صلاح أبو سيف بتجربته الأولى في الإخراج السينمائي الروائي وكان هذا الفيلم هو **دائماً في قلبي** المقتبس عن الفيلم الأجنبي جسر واترلو، وكان من بطولة عقيلة راتب وعماد حمدي ودولت أبيض.

اشترك أبو سيف في كتابة السيناريو لجميع أفلامه فهو يعتبر كتابة السيناريو أهم مراحل إعداد الفيلم فمن الممكن عمل فيلم جيد بسيناريو جيد وإخراج سيء ولكن العكس غير ممكن لذا فهو يشارك في كتابة السيناريو لكي يضمن أن يكون كل ما كتبه السيناريست متفقاً مع لغته السينمائية.

صلاح أبو سيف هو استاذ الأفلام الواقعية في مصر ، و تعتبر أفلامه بمثابة العمود الفقري لهذا الاتجاه ، تلك الأفلام التي تستطيع من خلالها دراسة أهم المواضيع و الأساليب و الحلول الفنية التي يلجأ إليها الفيلم

**الواقعي في مصر للقضايا التي يواجهها و يتصدي لها ، لقد استطاع أبو سيف أن يواجه الأفلام اللاواقعية التي تنتجها هوليود الشرق بأفلام ذات مضمون شعبي وإنساني ، و أصبح بذلك سندا و محرضا وممهدا للسينما المصرية التقدمية ، مساهما بذلك مع كل الجهود الجدية في هذا المجال . و يعتبر الشباب المثل الثاني للسينما المصرية بعد كمال سليم ، كذلك استطاع أن يدخل الفيلم المصري في نطاق تاريخ الفن السينمائي العالمي ، و لقد عرضت أفلامه في مهرجانات كان ، البندقية ، موسكو ، كارلوفي فاري و برلين .**

**وقد نجحت هذه الأفلام في فرض مناخ حميم أكده حنانه وقلقه وتعامله الحسي الصادق مع آلة التصوير التي جال بها في الشوارع والحارات الشعبية في مواضيع مستمدة من واقع الحياة المصرية والعربية ومشكلاتها، فأثراها بالبعد الإنساني بأسلوب فني لايتحقق في الاستوديوهات المغلقة.**

يمثل أبو سيف مرحلة مهمة في تاريخ السينما العربية بأفلامه ذات المواضيع المختلفة، ففي فيلم **الوسادة الخالية** الذي أخرجه عام ١٩٥٧م يصور سعادة مستحيلة في إطار رومانسي راقٍ، مما يجعل هذا الفيلم من أكثر أفلامه رقة وجماهيرية، وفي فيلمه **الفتوة** يبرع في التقاط مناخات السوق الشعبية وصراعاتها المحتدمة مصوراً، بطريقة قريبة من الملحمية، شخصيات تسعى لتجاوز الضيق الذي يطوقها..وبلغ مجموع الأفلام التي أخرجها صلاح أبو سيف طوال مسيرته أربعين فيلماً، نال عليها جوائز وأوسمة كثيرة في مهرجانات عربية ودولية.

ومن أشهر أفلام صلاح أبو سيف **مغامرات عنتر وعبلة – شارع البهلوان – لك يوم يا ظالم الأسطى حسن – ريا وسكينة – شباب امرأة – لا أنام – الفتوة- الوسادة الخالية – بداية ونهاية – رسالة من امرأة مجهولة – القاهرة ٣٠ – الزوجة الثانية – فجر الإسلام – حمام الملاطيلى – السقا مات – القادسية** – والذي صور في العراق وشارك فيه ممثلون من العراق ومصر وسوريا والكويت والمغرب وغيرها من الدول العربية – **المواطن مصري**.

## المخرج حسين كمال



مخرج ومبدع وموهبة فنية كبيرة، باعتباره في كثير من الأوقات واحد من أعظم وأكثر المخرجين تميزا في جيله.. درس في معهد باريس للسينما، ثم عاد إلى مصر فقدم سينما جديدة ومفهوما مغايرا للسينما التجارية.. انطلاقته في مجال الإخراج في فيلمه الأول لم تكن قوية لكنه لم ييأس وقرر استكمال مشواره ليتمكن من إثبات اسمه كواحد من المبدعين الحقيقيين مع ثاني أفلامه، وأتبعه بالكثير من النجاحات ليبرهن أنه لم يكن مجرد صدفة.

تمتع بقدرة تحويل الروايات إلى أفلام في مضمون السيناريو.. ليبشر بولادة مخرج عظيم، تجبرك أفلامه على أن تشاهدها أكثر من مرة لتحصيل عمق المغزى الذي تتضمنه، تميز المخرج حسين كمال بمئات الأفلام، إلا أننا نذكر له منها الأهم.

## الفيلم الأول المستحيل

أول أفلامه ومأخوذ عن قصة لمصطفى محمود، قام ببطولته كمال الشناوي ونادية لطفي، ويقول حسين كمال عن نجاح هذا الفيلم مهما كان نجاحي في هذا الفيلم باقيا ويشاد به إلى وقتنا هذا، فإني لن أنسى فضل أستاذي الكبير صلاح أبوسبف الذي أعطاني فرصة عمري لأقدم هذا العمل، الذي جاء بكل المقاييس منعطفا جديدا نحو السينما كفن قبل أن تكون تجارة.

## الفيلم الثاني أبي فوق الشجرة

فيلم قلب الموازين الفنية، أكثر أفلام كمال التي تحمل الطابع التجاري المفرط، ويحتوى على العديد من الفقرات الاستعراضية، إذ غنى فيه عبد الحليم حافظ خمس أغاني، اعتبر آنذاك من أكثر الأفلام تحقيقا للإيرادات، واستمر بدور العرض أكثر من ٥٨ أسبوعا.

## الفيلم الثالث البوسطجي

لا يعد من بين أهم ١٠ أفلام للمخرج حسين كمال فحسب، إنما ضمن أهم ١٠ أفلام في تاريخ السينما المصرية، مأخوذ عن رواية يحيي حقي، قام ببطولته الفنان شكري سرحان، وتدور أحداثه حول ساعي البريد الذي يحاول أن يتدخل في قراءة الجوابات التي يقوم بإيصالها، ما يتسبب في الكثير من المتاعب.

## الفيلم الثالث شيء من الخوف

جواز عتريس من فؤادة باطل.. جملة شهيرة أخذت تتردد في مشهد نهاية الفيلم الذي تدور قصته بإحدى القرى، حيث يفرض عتريس محمود مرسي سلطته على أهالي القرية ويفرض عليهم الإتاوات..كان عتريس يحب فؤادة شادية، لكن الأخيرة تتحداه بفتح الهويس الذي أغلقه عقابا لأهل القرية، ولأن عتريس يحب فؤادة لا يستطيع قتلها فيقرر أن يتزوجها، الفيلم مأخوذ عن قصة قصيرة للكاتب الكبير ثروت أباظة، تم تصويره بالأبيض والأسود رغم إمكانية تصويره بالألوان لانتشار الأفلام الملونة في هذا الوقت، ويرجع ذلك لاستغلال المخرج حسين كمال لظلال الأبيض والأسود ببراعة لم تكن ممكنة فيما لو تم التصوير بالألوان، ورشح الفيلم لجائزة مهرجان موسكو السنيمائي.

# الباب السادس

**قواعد الإخراج : Practices Working**

**قواعد العمل Practices Working**

قواعد العمل هى عبارة عن إرشادات لأعمال التصوير اليومي ، وقد وجد أن هذه القواعد ناجحة عند تطبيقها أثناء التصوير من قبل المخرجين وهم يبحثون عن حلول لمشاكلهم اليومية وقد تتغيرهذه القواعد بسبب التجديد والتكنولوجيا الحديثة ولكنها لا تتغير بسبب عادات الفرجة ، وأحيانا تفشل اللقطة أو تنجح في موقع التصوير ولكنها لا تنجح في حجرة المونتاج.

ويرجع ذلك إلى أن الإخراج ليس علما بل يكاد أن يكون شكلا من أشكال الفن وهو في أحسن الأحوال أقرب إلى الحرفة التي تنقصها الصنعة ، حيث يمكن أن يكون ما يتوقع مناقضا تماما لما لا يمكن التكهن به

والواقع أن كل موقع للتصوير وكل ظرف من الظروف أثناء التصوير يمكن أن تتولد عنه قواعد خاصة به ، ولكن توجد عوامل مشتركة يمكن أن يستفيد منها المخرج إذا اتبع فطرة سليمة في تطبيقها.

**١- لا تصور الحركة أبدا فى لقطة قريبة جدا Big Close Up .**

اللقطة القريبة جدا هي أقرب اللقطات التى تصور الوجه ، ويغطي فيها الوجه ١٠٠٪ من الشاشة ، لهذا فإن الحركة حركة العينين على سبيل المثال تغطي فيها مساحة كبيرة من الشاشة ، فإذا حاول المونتير عمل استمرارية **Continuity Cut** بين هذه اللقطة واللقطة ذات الحجم الأكبر لنفس الشخص ، فإن الفرق في التتابع سواء في الحجم أو الموقع يكون كبير جدا لدرجة أنه يمكن أن تحدث نقلة مفاجئة أو ما يسمى بالمونتاج القافز **edit jumps**.

إن أي حركة للشخص مصورة فى لقطات قريبة تتضخم للغاية حتى تصبح متكلفة ومبالغا فيها وأقرب إلى الطابع المسرحي، فاللقطة القريبة تضخم كل شيء تقريبا ؛ ولذلك فالحركة حتى لو كانت بسيطة مثل إيماءة أو طرفة عين تأخذ معنى آخر بسبب حجمها الكبير.

فمثلا حركة بسيطة حتى ولو بمقدار ٢سم تقريبا ..ستضع الجسم خارج الإطار أو حتى خارج البؤرة..

وإبتسامة بسيطة مع لقطة قريبة متوسطة..قد تبدو غريبة مع لقطة قريبة .

٢- كن حريصا عند استخدام اللقطات القريبة **Close Up** .

اللقطة القريبة لها مغزى محدد للغاية فهى تجذب انتباه المتفرج إلى الوجه بالكامل لدرجة تلغى كل المعلومات الأخرى فى الكادر ، ويتوجه التركيز إلى تعبيرات الوجه فقط وفي الوقت الذي يكون فيه ذلك معبرا إلا أنه يكشف الكثير من هذا الوجه أيضا لأن تجاعيد البشرة وعلامات الوجه والشعر تظهر بمقايييس غير عادية ، وكما في اللقطة القريبة جدا **BCU** فإن حركة الرموش أو الأنف أو الشفاه يمكن أن تبدو مقصودة لمعنى معين بسبب تكبيرها.

٣- لا تنس العيون في اللقطة القريبة **CU** أو فى اللقطة القريبة المتوسطة**MCU** :

من أحد عوامل الحياة البشرية ، الصحة والجمال وحتى التركيز وكل ذلك ينعكس على حالة عيون الأنسان ، وهو ما ينطبق أيضا على السينما والتليفزيون ، فعيون الممثل يمكن أن تبدو طبيعية في اللقطة المتوسطة العامة **MLS** ولكنها عندما تكون أقرب مع اللقطة المتوسطة القريبة **MCU** أواللقطة القريبة **CU** فستظهر عيونه أكبر على الشاشة ويمكن أن تبدو عديمة الحيوية وتفقد بريقها حتى ولو كانت بؤرة اللقطة تظهر بدرجة وضوح عالية .

الحل:

### أولا – فى التصوير الداخلى :

يتم إستبدال بريق العيون بضوء صناعي أو وضع وحدات إضاءة صغيرة (يطلق عليها في الغالب **inkie dinkies**) بطريقة صحيحة ، والهدف هو ظهور بقعة بيضاء على كل مُقلة عين للممثل ، لتأخذ هذه البقعة في مقلة العين شكل مصدر الضوء.. وفي الأماكن الداخلية غير المضاءة حين يواجه الممثل النافذة تظهر البقعة البيضاء على مُقلة عينه انعكاسا لشكل النافذة ، ولذلك فبديل البقعة البيضاء ينبغي أن يكون بنفس الشكل أو أن يكون إنعكاسا لنافذة أو مصدر ضوء.

وفي كلتا الحالتين سواء عند استخدام العاكس أو الإضاءة الصناعية يجب أن توضع على الارتفاع المناسب وذلك لكى تتماثل مع الأرتفاع الذي يمكن أن يأتى منه مصدر الضوء.

**ثانيا – فى التصوير الخارجى :**

يمكن أن تأخذ مصادر الضوء الخارجي أشكالا متعددة لإبراز العينين ولكن فى النهاية المصدر الرئيسي هو الشمس وبالتالي يجب أن يكون مكان العاكس محاكيا لذلك وألا يكون أبدا منخفضا عن عيون الممثل.

فاللقطة الخارجية **exterior shot** فى فترة الظهيرة يجب أن ينعكس فيها الضوء على الممثل من فوق مستوى العين. وعند الغروب يمكن وضع العاكس **reflector** عند مستوى العين الطبيعي ولكن لا ينبغي أن تكون الشمس تحت هذا المستوى أبدا.

٤– عند تصوير لقطة بانورامية بدون إعداد مسبق قم بتصويرها في كلا الاتجاهي :

الحل:

قم بتصوير اللقطة البانورامية والشخص الذى يتحرك داخلها من الاتجاهين لتظهر على الشاشة مرة من الشمال إلى اليمين ومرة أخرى من اليمين إلى الشمال وبهذه الطريقة يمكن للمونتير إستعمال الاتجاه المناسب أثناء مرحلة المونتاج.

ولذلك من الممكن جدا أن يحدث خطأ في اتجاه الشاشة في حالة عدم وجود ملاحظة للتتابع بشكل مكثف . فإذا تم تركيب اللقطة السابقة مع هذه اللقطة، فستظهر اللقطتين سويا أن اتجاه الموضوع قد تغير..وهكذا نرى أن تصوير اللقطة البانورامية من الاتجاهين يعطي المونتير الفرصة للتغلب على هذه المشكلة أثناء المونتاج .

٥– حافظ على حركة الأشخاص بعيدا عن حافة الكادر :

عندما تكون الحركة عند حافة الكادر وخاصة في اللقطات العامة **LS** واللقطات البعيدة **ELS** فإنها تشوش عند القطع الى لقطة أخرى من داخل المشهد..ولذلك حافظ على الحركة دائما داخل الكادر ، وأعد ضبط الكادر .

٦– ضع الشخص والموضوع على الجانبين المتقابلين من الكادر للمحافظة على الأتجاهات أثناء المونتاج

إذا كان شخصان ينظران إلى بعضهما أو شخص ينظر تجاه شيء فهما يتركان مسافة طبيعية بينهما ، وهو ما يطلق عليه الفراغ الطبيبعي.

وعندما ينقسم هذا الفراغ الطبيعي إلى لقطتين لقطة للشخص الذي ينظر والأخرى للشئ الذي يُنظر إليه، فسينقسم بالتالي الفراغ الطبيعي بالتساوي إلى جزأين ، جزء مع كل لقطة وبحيث يظهر الفراغ المتكون في الجانب الأيمن من الكادر وكأنه يكمل الفراغ المتكون في الجانب الأيسر في اللقطة الأخرى.

٧- عند تصوير مشاهد الحوار :

تأكد قبل بداية التصوير من وجود مكان فى الديكور لتصوير اللقطة المتطابقة **Matching Shot** للمحاور الآخر :

اللقطة المتطابقة هي اللقطة التي تطابق أخرى من حيث زاوية الكاميرا وزاوية العدسة وبعد الكاميرا عن الجسم الذى يتم تصويره ، ولذلك يطلق عليها أحيانا لقطة الزاوية المنعكسة **Reverse angle shot** ، وهي اللقطة التي تصور عادة للمتحاور الثانى بعد تصوير اللقطة الأساسية التى التقطت للمتحاور الأول وهي بمثابة المرآة العكسية له.

وأحيانا قد يتغلب المخرج على ذلك بوضع الكاميرا خارج الديكور ولكن ينبغي أن يستخدم هذا الحل فقط عند بداية أو نهاية المشهد إذا كان الممثل يتحرك من الخارج إلى داخل الديكور أو العكس..وقد يكون وضع الكاميرا داخل الديكور فى هذا المكان أفضل ، ولكن خط ركن الحجرة سيكون ظاهرا فى اللقطتين .

السبب الأساسي لهذا الخطأ هو عدم فحص المخرج لموقع التصوير بطريقة سليمة قبل بدء تصوير اللقطة الأساسية لمشهد الحوار. فإذا أدرك أنه من المحتمل حدوث مشكلة، فالقليل من التخطيط من قبل المخرج يمكن أن يساعد على تحديد مكان وضع الكاميرا لتصوير اللقطة الأساسية أولا ومن ثم اللقطة العكسية.

وإذا اكتشف في تلك المرحلة عدم وجود مكان لتصوير اللقطة العكسية ، فعليه البحث منذ البداية عن مكان آخر مناسب لوضع الكاميرا أثناء تصوير اللقطة الأساسية .

٨- عند تصوير الأجسام :

أظهرها داخل إطار الكادر بشكل يتناسب مع نسبة إرتفاعها الى عرضها حتى يتعرف عليها المتفرج بسهولة .. من اللحظة التي يقوم فيها المخرج بتحديد إطار الكادر الذى سيصور به جسماً ما ، فذلك يعنى أنه يريد

أن يلفت إنتباه المتفرج الى هذا الجسم بطريقة أو بأخرى. وكلما زادت علاقة الجسم بالقرب أو بالتجاور لإطار الكادر ، كلما زاد تأثير صورته على المتفرج.

**الحل :**

بالنسبة للأجسام التي طولها أكبر من عرضها ، فهناك طريقتان للتغلب على مشكلة تأطيرالكادر **framing** :

الطريقة الأولى : هى أن يقوم المخرج بتصوير جسم هذا الشئ بحيث يكون الجزء الأقل أهمية في الخلفية، والأجزاء الأكثر أهمية في المقدمة. وبحيث توضع الكاميرا أو يوضع الجسم ليتناسب المنظور الجديد له مع النسبة الباعية للكادر. فمثلا :

الطريقة الثانية: هى أن يقوم المخرج بتصوير لقطتين للجسم أولا : لقطة واسعة **wide shot** تغطي الجسم بالكامل وكل ما يحيطه ، والثانية : لقطة قريبة **CU** لهذا الجسم حتى يتبين المتفرج وظيفته. فمثلا : لقطة عامة **LS** لمبنى عليه سارية يرفرف فوقها علم ويظهر فيها كل البيئة المحيطة .

٩- عند تصوير لقطات متطابقة لشخصين مختلفين في الطول قم بالتصوير باستخدام ارتفاعين مختلفين للكاميرا:

السبب هو التغلب على تأثير السيطرة والخضوع الذي يحدثه التصوير بشكل واضح من الزوايا المنخفضة والعالية ، إذا أخذت الكاميرا مستوى نظر شخص أطول، ويبقى على نفس طول الكاميرا مع شخص أقصر منه، وتكون النتيجة أن اللقطة تُظهر الشخص الأقصر ضعيفاً . وأيضا عند استخدام مستوى نظر الشخص الأقصر واستخدام ارتفاع كاميراته لتصوير شخص أطول، فسيبدو الشخص الأطول أكثر سيطرة ، لذلك من المهم عندما يتطلب عمل توازن بصري بين شخصين، ضبط ارتفاع الكاميرا بنفس المقدار.

**الحل:**

للحصول على لقطات متطابقة بها شخصيات ذات أطوال مختلفة ، يتطلب ذلك ضبط إرتفاعات الكاميرا حتى تظهر لقطة الشخص الأطول أكثر انخفاضا من مستوى النظر حتى يظهر تطابقه مع اللقطة الأخرى للشخص

الأقصر . وأحد متطلبات لقطة المطابقة هو أن تكون المسافة بين الموضوع والكاميرا متماثلة في اللقطتين وبعد ذلك يتبقى ضبط إرتفاع الكاميرا .

**١٠- اترك فراغا ثابتا أعلى الرأس Headroom**

عند تصوير لقطة قريبة للممثل تجنب ترك مساحة كبيرة ، أو مساحة صغيرة جدا فوق الرأس ، فينبغى الا يلمس إطار الكادر العلوى رأس الممثل الذى يجرى تصويره ، كما ينبغى أن لا يلمس الجزء الأسفل من الإطار ذقن الممثل اللهم الا اذا كانت اللقطة قريبة جدا ومقصود التركيز على جزء معين من الوجه لأثر درامى بحيث يقطع الجزء العلوى والجزء السفلى من الاطار كلا من جبهة وذقن هذا الممثل .

بعد الانتهاء من تصوير اللقطة، يمكن تقسيمها أثناء المونتاج إلى لقطات عديدة صغيرة. وهو أمر شائع أثناء اللقاءات **interviews**، حيث تسجل إجابات الضيوف على الأسئلة كلها مرة واحدة في لقطة واحدة. وإذا لم يكن الفراغ بأعلى الرأس مستقرا، فسيظهر الممثل في الكادر إما أطول أو أقصر في كل مرة يستخدم فيها جزء جديد من اللقطة أثناء المونتاج ، وبالتالي سيبدو الجسم كما لو كان يقفز لأعلى وأسفل . كذلك من المفضل إذا كان هناك شخصان يتحدثان سويا داخل الكادر، عندها يجب أن يكون الفراغ أعلى الرأس ثابتا في اللقطتين.

ويمكن الاستعانة بغشاء من البلاستيك الشفاف به علامات لأماكن مساحة أعلى الرأس **Headrooms** والمساحات الآمنة **Safe areas** وخطوط المنتصف **Centre lines** ووضعه فوق شاشة جهاز الرؤية للأستعانة به .

**١١- ابعد الأجسام الشاذة عن مقدمة اللقطة وخلفيتها:**

**١٢- عند عمل تكوين لأكثر من شخصين في الكادر، نسقهم في عمق الكادر :**

يعتبر تنسيق محتوى الكادر بشكل جيد داخل الإطار عملا متميزا. وعندما يكون بالكادر أكثر من شخصين، فمن الواضح أن تنسيق الكادر ليحتويهم معا سيكون صعبا. وتصبح الأولوية لإيجاد فراغ على الشاشة.

**الحل:**

**بما أن الكادر لا يمكن جعله أكثر اتساعا، فيجب ترتيب الشخصيات في العمق ، من الأمام إلى الخلف. وفي هذه الحالة يجب العناية بحواف الكادر، وإذا قطع شخص حافة الكادر في المقدمة أو في المنتصف Middle ground فسيكون ملحوظا. لكن لو حدث ذلك في الخلفية فلن يكون ملحوظا بنفس الدرجة.**

**عند تصوير لقطات لثلاث أفراد أو أكثر تجنب تجميعهم فى خطوط مستقيمة أى فى مستوى واحد وكون الصورة فى العمق...أى فى أبعاد مختلفة ، ومع استخدام عمق الشاشة يصبح للأشخاص حيزا أكبر للحركة ويبدون أكثر طبيعية ، وحتى مع نفس الترتيب داخل الإطار، يمكن زيادة عدد الأشخاص بداخله أكثر.**

**١٣- كل لقطة فعل لها لقطة رد فعل على علاقة معها:**

**كل الأفعال تقريبا هي ردود أفعال لأشياء أخرى. وعلى العكس من القاعدة العلمية ، ليس ضروريا أن يكون رد الفعل مساويا للفعل ومضادا له في الاتجاه ولكنه يكون على علاقة معه.**

**الأسباب:**

**بالرغم من أن هذه القاعدة سهلة الفهم نسبيا مع الناس، فهي صحيحة أيضا مع الحيوانات ويمكن أن تنطبق على الأشياء غير الحية والسبب في ذلك أن المتفرج يريد ذلك فهذا فضول طبيعي وجزء من الطبيعة البشرية فعندما يرى أو يسمع الصياد حركة الحشائش يكون رد فعله: التوقف عن الحركة والنظر حوله والإنصات والانتظار، ويكون ذلك أحد أمرين إما طعام أو خطر، وبالرغم من أن الاستجابات البشرية أصبحت أكثر تمويها اليوم فمازال الناس يستجيبون بطريقة مشابهة.**

**١٤- قم بتصوير اللقطات المتطابقة Matched Shots**

**وليست المتنافرة Unmatched Shots :**

**تعرف اللقطة المتطابقة أيضا بلقطة الزاوية المنعكسة، أى أنها ملتقطة من وجهة النظر المقابلة للقطة السابقة، وهذه القاعدة موجهة أساسا إلى تصوير الحوار بين شخصين فقط ، والسبب الأساسي هو إعطاء المونتير لقطات تساعده عند عمل المونتاج على تركيز انتباه المتفرج على الحركة أو الحوار، بدون اختلاف في الخلفية أو فى تنسيق الصورة داخل إطار الكادر.**

واللقطة المتطابقة يجب أن تكون مشابهة للقطة المقابلة لها إن لم تكن نفسها من ثلاث أوجه:

نفس زاوية الكاميرا .

نفس بعد الكاميرا عن الجسم المصور.

نفس زاوية العدسة .

فلو فرضنا أن شخصين يتحدثان لبعضهما البعض، فإن نفس زاوية الكاميرا ستعطي نفس زاوية الرؤية لكل من الشخصين، ونفس المسافة بين الكاميرا والشخصين ونفس زاوية العدسة سوف تعطي نفس التنسيق داخل الكادر، ونفس العمق في مجال الصورة في كلتا اللقطتين.

ومع أن الخلفيات في إحدى اللقطتين قد تكون مختلفة عن الأخرى فإن تقديم نفس العمق في مجال الصورتين **epth of field**، سيجعل درجة وضوح الخلفيات متساوية.

١٥–عند تصوير حوار بين ثلاث شخصيات لا تقم بتصوير لقطتين متطابقتين متتاليتين لشخصيتين من الثلاثة..أثناء عمل مونتاج لمشهد حوار بين ثلاثة أشخاص ، وقمت بالقطع بين لقطة بها شخصين ولقطة متطابقة أخرى بها شخصين أيضا من الثلاثة ، ستجد أن الشخص الموجود في الوسط سيبدو وقد قفز من أحد جانبي الشاشة إلى الجانب الأخر.

١٦– عند تصوير لقطات لرأس ممثل كلما كانت لقطة وجهه كاملة كلما كان ذلك أفضل:

كلما اقتربت زاوية الكاميرا من الوجه كلما حصلنا على المزيد من تعبيرات هذا الوجه والتركيز على العيون أحد العناصر الهامة لإظهار التعبيرات ، ولذلك كلما كانت العينين داخل الكادر، كلما كانت اللقطة أكثر إقناعا للمتفرج ، لأن مستوى النظر يكون أقرب إلى مستواه ، وعندما تصبح زاوية الكاميرا بالفعل عند مستوى النظر، تتغير اللقطة من لقطة موضوعية **Objective Shot** إلى لقطة ذاتية **Subjective Shot**.

الحل:

في حالة اللقطة الموضوعية سيكون الهدف جعل زاوية الكاميرا قريبة بقدر كافي من مستوى نظر الشخص للحصول على أكبر قدر من تعبيرات الوجه المقنعة ، ولكن ليس قريبا جدا بحيث يبدو الشخص وكأنه

يتحدث مباشرة للكاميرا. .وكلما كان الشخصان قريبان لبعضهما ، كلما قل احتمال حصول المصور على لقطة "نظيفة" لأحد الشخصين. ولذلك كلما زادت المسافة بينهما ، كلما أصبحت اللقطة أسهل وأبسط، ولكن كلما زادت صعوبة ضبط كادر لقطة من فوق الكتف **Over Shoulder Shot**.

١٧- عند تصوير النهوض في لقطتين منفصلتين أعط فرصة كافية لتصوير حركة مكررة بينهما **Overlapping Action** :

النهوض أو القيام **rise** هو حركة الشخص الذى يقوم من مستوى لآخر، ولذلك فحركة الشخص الذى يجلس ثم يقف تسمى النهوض وغالبا ما يقوم المخرج بإعادة تصوير حركة النهوض التى حدثت فى نهاية اللقطة الأولى فى بداية اللقطة الثانية .

الحركة في اللقطة المتوسطة **MS** تغطي جزءا صغيرا من الشاشة. وعند رؤية نفس الحركة في لقطة قريبة **CU** ، فإن الوقت الحقيقي لها يبقى ثابتا ، ولكنها تتقدم بشكل أسرع . وهكذا نرى أن الحركة في اللقطات القريبة تأخذ وقتا أقل لإكتمالها فى اللقطة الأوسع .

١٨- تعرف على طرق عبور الخط الوهمي :

أي شخص يتم تصويره من جانبي الخط الوهمى ، سيتغير اتجاهه بطريقة أو بأخرى وهذا التغير في الاتجاه، إما أن يكون له استخدامه داخل قصة الفيلم ، أو يجب إخفاءه بحركة أو بلقطة أخرى.

وهناك عدة طرق لعبور الخط :

الطريقة رقم ١: قم بتصوير الممثل وهو يعبر الخط الوهمى فى لقطة واحدة مستمرة أى أن يبدأ الممثل فى الحركة من أحد جوانب الخط الوهمى ثم يعبره ومن ثم تنتهي الحركة عند الجانب الآخر، وعندما يشاهد المتفرج ما يحدث أمامه ، فستكون اللقطة مقبولة لديه .

الطريقة رقم ٢: قم بتصوير لقطة من على الخط الوهمى **in-between shot** وهذا يعني تصوير المشهد في عدد من اللقطات في المكان الذي تلتقط فيه تلك اللقطات من على الخط وبهذه الطريقة يمكن قيادة المتفرج من جانب إلى الآخر عن طريق "تجميع" هذه اللقطات.

**الطريقة رقم ٣ : قم بتصوير لقطة cut-away أي لقطة لموضوع أخر ذو علاقة بالموضوع الرئيسي أو حتى جزء منه بحيث تنقل انتباه المتفرج عن الخط الوهمى إلى الموضوع الجديد، وبعد ذلك يمكن إعادة الانتباه إلى الجانب المعاكس من الخط وتعتمد هذه الطريقة على وجود فاصل زمني بين رؤية أحد جانبي الخط حتى العودة إلى الجانب المعاكس.**

**١٩- لاحظ "الخط الوهمي" عند تصوير الآلات:**

**أثناء تصوير الآلات يجب أن يلاحظ المخرج الخط الوهمى وكأنه يصورالأشخاص تماما. ويكون للخط الوهمى ، عندما يُستخدم لتوضيح مكان رؤيتنا للآلة، نفس مشاكل الاتجاه التي تكون مع الأشخاص المتحركين وغير المتحركين وينطبق ذلك على الحركة الرأسية والأفقية، وكذلك الحركة الدائرية rotational movement.**

**الحل:**

**قم بالتصوير من جانب واحد من الخط الوهمي.**

**٢٠- قم بإخلاء الشاشة قبيل انتهاء اللقطة:**

## المخرج وقواعد الحرفة : of directing Craft

تعتبر حرفة الإخراج directing of Craft شيئا أساسيا فى مهنة الإخراج . وتعتمد معظم قواعد هذه الحرفة على الحس الفنى للمخرج وعلى مُدة احترافه للمهنة وعلى معرفته بما هو مناسب وما هو غير ذلك وكما هو الحال مع مهارات الحرفة الأخرى الخاصة بصناعة السينما، مثل المونتاج والصوت، فإن العملية الإبداعية هامة جدا.

وعلى العكس من الفنون الأخرى، التي يمكن فيها الإبداع بدون تعلم مهارة حرفية ، فنجد أن عملية الإخراج لا تتحقق إلا عبر عملية تقنية technique ، ومع هذا لايعوق العملية الإبداعية . ولذلك تنطبق مقولة "الإبداع فوق قواعد الحرفة" على عنصر الإخراج كما هو في مهارة أي حرفة أخرى.

قواعد عامة

أعرف أن السبب فى التصوير هو المونتاج : ربما تعد تلك أهم قاعدة على الإطلاق، وقد أصبحت كذلك مع ازدياد أهمية دور المونتاج في مرحلة ما بعد الإنتاج. فقد كان المخرجون يرددون في الماضي مثلا يقول: "إذا لم تستطع تصوير المشهد من عدة زوايا ، فلا تصوره". وكان سبب ذلك هو فهمهم أنه كلما أمكن الحصول على قصة جيدة بلقطات من زوايا مختلفة، وكلما كانت تلك الزوايا أكثر ترابطا مع بعضها، كلما بدت القصة أكثر إقناعا.ولكن عند تصوير لقطات لأي حدث ، سواء كان تسجيليا أو دراميا، من المفيد فهم، والتعرف على، الطريقة التي يقدم بها هذا الحدث للمتفرج.

## مرحلة ما قبل الإنتاج Pre-Production:

اختيار واقع أي نشاط يمكن إدراكه في الزمن الحقيقي أو الفعلي ، باستخدام حواس الإنسان الخمس.مرحلة الإنتاج Production: تجزئة الواقعتصوير أجزاء مختارة من الواقع باستخدام حاستين فقط (السمع والبصر).

**مرحلة ما بعد الإنتاج Post-Production :**

**(١) إعادة تركيب الواقع :إعادة تركيب الأجزاء التى تم تصويرها في مونتاج أوّلي . وهذا يعطينا قصة جديدة، لها مدة زمنية جديدة.**

**(٢) نسخة جديدة من الواقع باستخدام تقنيات المونتاج ولغته ، نحصل على نسخة جديدة من الواقع. وقد أعيد خلقها بما يتناسب مع المدة الزمنية الجديدة، ومع ما يتناسب أيضا مع توقعات المتفرجين.. وقد تم اكتمالها من خلال حاستي السمع والبصر .**

**العرض Viewing: ثبات الواقع في الشكل الجديد يشاهد المتفرجون الآن شكلا مثاليا لما كان يحدث في الواقع وهو يُدركه بعدد أقل من الحواس الخمس، في زمن مختلف، مع خبرات أقل، ومع معرفة بيئية وجغرافية أقل من أصل هذا الواقع .**

*** أعرض على الجمهور ما هم بحاجة لرؤيته :عندما يبدأ المخرج فى التصوير، عليه أن يحدد اللقطات التى ستعبر عن المشهد الذى يقوم بتصويره ، واضعا فى أعتباره توقعات المتفرج ، وعدم الوفاء بهذه التوقعات يسبب للمتفرج الإحباط. فكل فعل action على الشاشة يتطلب رد فعل reaction مساو له. وتقوم في الغالب لقطة رد الفعل shot reaction بتفسير لقطة الفعل shot action. فإذا رأى المتفرج رجلا على الشاشة ينظر إلى شيء ما خارج الشاشة ، فهو يريد أيضا رؤية هذا الشيء. وهو يريد رؤيته إرضاء لفضوله. وأحيانا يتعمد المخرج عدم ظهور لقطة رد الفعل لشيىء مطلوب في الدراما، حيث أن حجب المعلومات المرئية يُساعد على إنجاح الحبكة الدرامية ، ولا ينبغي على المخرج أن يحجب عن المتفرج المعلومات الحيوية التي تساعده على فهم القصة أو المشهد.**

*** لا تقحم على اللقطة ما لا داعي له أبدا: لا ينبغي أن يقوم المخرج أبدا بإقحام أشياء على اللقطة لا ضرورة لها وبتعبير آخر، لا يجب أبدا أن يصرف انتباه المتفرج عن الحركة الذي تعرضها اللقطة إلى اللقطة ذاتها**

*** تعرف على المعدات التي تستخدمها:**

من بين المعدات التي قد يستخدمها المخرج مثل الكاميرا والبطاريات والحوامل ، الخ..، ربما تكون العدسات هي أهمها فالعدسات هي عين الكاميرا وهي تختلف من نوع لأخر، ولكن توجد مبادئ أساسية لها وبدون معرفة تلك المبادئ وكيفية استخدامها، فسيعتمد عمل المخرج على التخمين.

وفي الوقت الذي يسمح فيه بالتخمين في بعض المهن، فهو غير مسموح به في حالة تصوير الأفلام والبرامج. وبالتالي فإنه من دواعي المهارة الحرفية معرفة المخرج بأدواته وإمكانياتها وليس من الضروري أن يعرف المخرج التركيبات العلمية للعدسات وكيفية حسابها، ولكن من المفيد معرفة خصائص العدسة، وإلى أي مدى يستطيع المصور الاعتماد عليها. ومن المهم للغاية معرفة العلاقة بين **F stops**، وزاوية العدسة **lens angle** و البعد البؤرى لها **focal length** والمرشحات **Filters**، وكيف يمكن استخدام تلك العلاقات والعديد من المتطلبات الأساسية للمخرج السينمائي لا تنطبق على المخرج التليفزيونى، ولكن توجد بعض الأِشياء المتماثلة.

وكلما تعرف المخرج على الموضوع الذى سيقوم بتصويره بشكل موسع ، كلما كانت اللقطات أنجح. ولتنفيذ ذلك، لا بديل عن دراسة هذا الموضوع قبل التصوير .

* تعرف على مصدر الإضاءة قبل التصوير: أثناء التصوير يحصل المخرج على الإضاءة من مصدرين :

أ – إضاءة طبيعية ب–إضاءة صناعية.

ومعظم أعمال التصوير تستخدم الضوء الطبيعي بقدر الإمكان والمعروف أن مصدر الإضاءة الطبيعية هى الشمس وبالتالي فإن معرفة وضع الشمس عند التصوير هو عنصر آخر مهم في عمل المخرج والمصور.

ولذلك فإعداد اللقطة لإظهار ظلال معينة يجب أن يحدث إما باستخدام إضاءة صناعية أو أن تُعد بعناية قبل وقت التصوير بإستخدام الأضاءة الطبيعية والأخطاء التي تحدث في حساب وضع الشمس بالنسبة للشئ الذى يتم تصويره سيسفر عنها إعادة تصوير مكلفة في اليوم التالي ، وعندما تكون الشمس مرتفعة جدا، تصبح مشكلة ظهور ظلال غير مرغوبة خاصة على وجه الموضوع الذى يتم تصويره مسألة حرجة وفي غاية الأهمية، ويتم اللجوء في هذه الحالة الى عاكس شمسي ، ومع ذلك، يجب على المخرج حساب وقت الشمس الذى يمكن

التصوير فيه للحصول على أفضل النتائج. ويطلق على الفترة القصيرة التي تختفي فيها الشمس خلف خط الأفق أو قبل الغروب مباشرة أسم "الوقت الذهبي" أو "اللحظات الذهبية"، وهي تقريبا أكثر الفترات فعالية لوجود إضاءة طبيعية ناعمة وثرية.

وهكذا نرى أن الشمس بالنسبة للكاميرا، يمكن أن تكون عدوا أو صديقا للمخرج. ولذلك يجب عليه أن يدرس تماما أين ستكون وكم من الزمن ستدوم قبل بداية التصوير .

**⋆يجب أن يكون هناك مبرر لكل لقطة :**

وهناك سببان وراء وجوب وجود هذا المبرر :

١- حتى يحصل المخرج على لقطة أفضل.

٢- إعطاء المونتير مزيدا من الحرية أثناء المونتاج .

⁎لا تقدم للمونتير مشاكل بل حلولا: يقوم المخرج بتصوير اللقطات بهدف تركيبها بسهولة أثناء مرحلة المونتاج والمخرج الجيد هو المخرج الذى لديه فكرة عن متطلبات المونتاج ، وبالتالي يجب أن يحرص على أن تحتوي كل لقطة على العناصر التي يحتاج إليها المونتير للانتقال من لقطة لأخرى بسهولة ويسر ، حتى ولو كان الترتيب النهائي للقطات غير معروف أثناء التصوير .

والحلول هنا تشير إلى حلول للمونتاج ؛ أي أن اللقطة يمكن عمل مونتاج لها بعدة طرق ، فاللقطة التى تحتوي على كل العناصرالتى تسهل تركيبها مع بقية اللقطات ، سيتم على الأغلب عمل مونتاج لها بسهولة وكلما قلت هذه العناصر ، كلما قل احتمال عمل مونتاج لها واللقطات التي ليس بها أي عناصر تسبب مشاكل فعلية للمونتير.

## تكرار الحركة Overlapping Action

لكي يصل المونتير بين لقطتين سويا ويعطي تتابعا لسياق الحركة فيهما ، يجب أن تحتوي اللقطتان على حركة كافية حتى تتوافر للمونتير نقاط المونتاج المختارة في كليهما ولكي يتم ذلك يتعين على المخرج تكرار

تصوير الجزء الأخير لحركة نهاية اللقطة الأولى ، في بداية اللقطة التالية لها ، وبذلك يستطيع المونتير ربط اللقطتين بسهولة وبدقة أكثر، فتظهر الحركة كاملة دون ضياع جزء منها، ويطلق على تلك الأجزاء الإضافية من الحركة "الحركة المتكررة" **action overlapping**.ويختلف مقدار الحركة المتكررة حسب اللقطة ونوع الحركة فبعض الحركات قصيرة ولا تحتاج أكثر من ثانية، والبعض الآخر يحتاج إلى أكثرمن ثانيه وبصفة عامة، كلما كانت اللقطة ذات حجم قريب كلما قل الاحتياج إلى تكرارالحركة ، وكلما كانت ذات حجم كبير ، كلما زاد الاحتياج إلى تكرارالحركة.

والأسباب التي تدعو إلى تكرار الحركة **overlapping action** هي كالتالي:

١- السماح للمونتير بأقصى قدر من الحرية فى اختيار نقاط القطع.

٢- منح الممثل وقتا أطول لإعادة الحركة بطريقة أكثر سلاسة.

مشاكل تصوير الحركة المتكررة :

أولا- مطابقة سرعة الحركة : **speed of action Matching the**

تعتمد السرعة الظاهرة للحركة على حجم الكادر. فحتى لو كانت السرعة الفعلية لحركة الممثل هي نفسها، فسوف تظهر السرعة مختلفة وقد تحدث مشاكل عند وصل اللقطة مع أخرى.

فمثلا، حركة الممثل في اللقطة ذات الحجم الكبير **Long Shot** ستبدو أبطأ قليلا من نفس الحركة عندما تكون اللقطة ذات حجم قريب **Close-Up** ، ولذلك ستظهر الحركة التي نشاهدها على الشاشة في اللقطة الكبيرة أبطأ من الحركة التي نشاهدها لنفس الفعل في اللقطة القريبة.

الحل:

بالإضافة إلى تصوير لقطة قريبة بسرعة حركة عادية، يجب تصوير لقطتين أخريين لحركة أبطأ قليلا. ويمكن للمونتير في هذه الحالة اختيار اللقطة التي تتناسب بشكل أفضل مع اللقطة الكبيرة.

ثانيا- التتابع : **Continuity**التتابع هو التطابق الدقيق لتفاصيل الموضوعات والأشياء والمواقف من لقطة لأخرى. وعند تصوير الحركة المتكررة، يشتمل ذلك أيضا على الصوت والإضاءة.ثالثا- التصوير الإضافي :

**Overshooting** عند تصوير حركة متكررة يوجد في الغالب ميل إلى تكرار الحركة بأكملها، لقطة تلو أخرى، لضمان وجود أكبر قدر من الخيارات عند عملية المونتاج. ولكن هذه ليست طريقة جيدة ، إلا إذا لم يكن هناك اعتبار لعاملي الوقت والمال. وتوجد طرق عديدة لتقليل استهلاك الخام عند تصوير الحركة المتداخلة. أهمها معرفة الحدود التي سيتم المونتاج بينها. وهذا يتطلب عنصر إعداد وتخطيط، ومعرفة باللقطات التي يجب أخذها، وأسباب ذلك. والحل المثالي لذلك هو استخدام السيناريو المرسوم الذي يعده المخرج **Storyboard**.

# الباب السابع

## عدسات الكاميرا : Lenses

## العدسات Lenses

يمكن تعريف العدسة ببساطة بأنها وسيلة بصرية تقوم بتجميع الكثير من الأشعة الضوئية وتركيزها فى بؤرةعلى سطح مستو وتقوم العدسة بدور مزدوج فى التصوير حيث تتحكم فى كمية الضوء الداخل إلى الكاميرا وفى مقدار وضوح الصورة .

وهناك مجموعتان من العدسات :

أولا :العدسات ثابتة البعد البؤرى **Prime Lenses** وهى التي يكون طول البعد البؤري فيها ثابت لا يتغير .

وتنقسم إلي أربعة أنواع رئيسية طبقاً :

١– للبعد البؤري **Length Focal** أي المسافة التي بين العدسة ونقطة تركيز الصورة داخل الكاميرا ، والذي يعبر عن قوة تكبير العدسة ... البعد البؤرى = قوة تكبير العدسة

٢ – لعمق المجال **Depth of Field** أى أقرب وأبعد نقطة تسمح بتصويرها العدسة مع الاحتفاظ بوضوح الصورة .... عمق المجال = العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة

٣ – لمجال الرؤية **Scope of Vision** ،أى زاوية مجال الحركة الفعلى التى تلتقطها العدسة مجال رؤية واسع ومجال رؤية ضيق

وهذه الأنواع الأربعة هي :

١– العدسة قصيرة البعد البؤري **the wide lens** – أقل من ٢٥ مم – تتميز هذه العدسة بأن لها أوسع مجال رؤية ،بل وحتى أوسع من التي تعطيها العين البشرية ،وهي تجعل الأشياء تبدو أصغر وأبعد وأسرع في الحركة من العدسة المتوسطة البعد البؤري ، ولذلك فهى تزيد من عمق مجال الصورة والمنظور بشكل مبالغ فيه كما تزيد نسبة التشوه في كليهما مما يعطي للصورة مظهراً واقعياً .وهى تعطى زاوية رؤية أكبر من

العدسات متوسطة البعد البؤري ، ولذلك فهى تستخدم لإعطاء صور تشتمل على أكبر مساحة ممكنة من المنظر الجاري تصويره .وهى مناسبة لتحميل الكادر بتفاصيل كثيرة .

* وتسمي العدسة ذات البعد البؤري القصير جداً– ٥ مم – بعين السمكة ، وتتيح رؤية محرَفة تماماً للصورة حيث تتخذ كل الخطوط شكل منحنيات وتتكور كل الأشكال مع الاحتفاظ بنسبها الطبيعية ، ومنظورها وعلاقتها بما حولها . وتستخدم عين السمكة عندما يكون تأثيرها مطلوباً للتعبير عن حالة نفسية ، مثل رؤية شخص مضطرب عقلياً أو مدمن مخدرات، للعالم من حوله

العدسة قصيرة البعد البؤرى

وعلي الناحية الأخري تقلل العدسة ٢٥مم التشوه إلي الحد الطبيعي تقريباً ، لكن الصورة التي تنتجها لاتخلو من تكور يوحي بأن هناك انحرافاً ما ، ويكون عمق المجال الكبير مفيداً للغاية عندما يكون المطلوب التقاط موضوعين علي مسافة كبيرة من بعضهما مع الاحتفاظ بكليهما في نطاق وضوح الصورة في نفس اللحظة ، وتستطيع العدسة قصيرة البعد البؤري كذلك إضفاء عمق علي الأماكن قليلة المساحة ، فمثلاً يمكن أن تبدو حجرة صغيرة أكبر حجماً وأكثر عمقاً بهذه العدسة كما أن المدي الذي تتحرك فيه الشخوص داخلها سيبدو تبعاً لذلك مبالغاً فيه .

كما أن زيادة عمق المجال و التقليل في تكبير الصورة يجعل العدسة قصيرة البعد البؤري مثالية في استخدام الكاميرا المحمولة لأنها تقلل من تأثير اهتزازات الكاميرا ويكون الضبط الدقيق للبعد البؤري للعدسة غير هام في هذه الحالة .

٢– العدسة متوسطة البعد البؤري **the normal lens** – من ٢٥ مم إلي ٦٥ مم – تعطي هذه العدسة تقريباً نفس منظور العين البشرية العادية ، فعمق المجال الخاص بها ، وقدرتها علي تحليل محتوي الصورة أمام وخلف الموضوع المصور يقترب من خواص الرؤية البشرية الطبيعية ، ولذلك فهي تسمي أيضاً بالعدسة "العادية" . فإذا أردت أن تعكس صورة للعالم تبدو طبيعية لأقصى حد ممكن ، وبدون تلاعب أو

تدخل من الكاميرا ، تكون العدسات المتوسطة البعد البؤري أفضل وسيلة لتحقيق ذلك .وعادة يعتمد تصنيفها علي الكاميرا المستخدمة.

وعند التغيير من عدسة قصيرة البعد البؤري إلي عدسة متوسطة البعد البؤري ينتج تأثير يشبه التحرك في اتجاه الموضوع ، حيث يضيق مجال الرؤية وتبدو تفاصيل الموضوع المصور أكثروضوحاً ، كما يقل وضوح الصورة أمام الموضوع وخلفه وفي الأبعاد البؤرية القصيرة لهذه العدسة تميل الموضوعات الموجودة في مجال الصورة إلي التكور قليلاً وفي الأبعاد البؤرية الطويلة تميل الصورة قليلاً إلي التسطح . وفي العمال التي تهتم بسرد الموضوع أساساً أكثر من الدراما تكون العدسة ٤٠ مم الأكثر شيوعاً في الاستخدام.

٣- العدسة طويلة البعد البؤري **the long focal length lens** - من ٦٥ مم إلي١٠٠ مم - تلتقط هذه العدسة الصورة بأسلوب مختلف عن أسلوب إدراك العين البشرية لها . وعند التغيير من عدسة متوسطة إلي طويلة تكون النتيجة الشعور باقتراب الموضوع أكثر ، حيث يضيق مجال الرؤية أكثر ، وتبدو التفاصيل الدقيقة أوضح ، ويقل عمق المجال .

ومن الظواهر التي تسببها العدسة طويلة البعد البؤري أن الأشياء والأشخاص في مركز وضوح الصورة يبدون أكثر قرباً من بعضهم عما هو في الواقع . ومن التأثيرات التي تخلقها أيضاً تقليل درجة وضوح ماقبل وما بعد عمق المجال ، وتبرز الموضوع المصور ذاته ، وتستعمل هذه الميزة في إظهار مدي ارتباط شخصين زوجين أو محبين مثلاً وانشغالهما عما حولهما . والأثر الثالث هو أن العدسة تظهر الحركة البعيدة أبطأ من الواقع .

٤- العدسة فائقة البعد البؤري **telephoto** ١٠٠ مم أو أكثر- وهى علي طرف النقيض من العدسة قصيرة البعد البؤري ، وتتميز بمجال رؤية محدود للغاية وأقل عمق للمجال كما أنها تقلل المسافات بين عناصر الكادر أكثر من أي عدسة أخري ، وتعطى الصورة التي تنتجها إحساساً بعالم حالم وشاعري .

وتقرب العدسة فائقة البعد البؤري تفاصيل الموضوع الدقيقة للغاية ، والتي يصعب إدراكها بالعين المجردة وحدها ، وتبدو العناصر المرئية المحيطة بالموضوع المصور سواء في مقدمة أو خلفية الكادر مكدسة لدرجة أن المتفرج يراها تقريباً كصورة ثنائية الأبعاد . كما تبدو خلفية الكادر مهزوزة وكذلك مقدمته.

لذلك عند استخدام هذه العدسة ، لابد من التعامل مع الكاميرا بحرص شديد ، كما يجب أن يتم ضبط بعدها البؤري بدقة تامة ويفضل استخدام حامل الكاميرا الثلاثي لتقليل الاهتزازات ، ومن المؤثرات البصرية المهمة التي تخلقها هذه العدسة "تجميد" الحركة في الخلفية ، إلي حد أن المتفرج ربما يشاهد شخصاً يجري في الخلفية لفترة طويلة دون أن يحقق تقدماً واضحاً في المسافة التي يقطعها معطية إحساسا بالحركة البطيئة.

إن التشوهات التي تخلقها العدسات بأنواعها المختلفة هي بدائل فنية هامة ، لكن القرار باستخدام العدسة بصورة مباشرة أو استغلال عيوبها في إضفاء قيم دلالية علي الصورة يرجع أولاً وأخيراً للمخرج صانع الفيلم.

ثانيا: العدسات متغيرة البعد البؤري – الزووم – **Zoom Lenses** وهى التي تحتوى على أبعاد بؤرية متغيرة الطول . فإذا أراد المخرج أن يصور لقطة قريبة **close up** ، ثم قرر بعد ذلك تصوير لقطة كبيرة **Long shot** يجب عليه في هذه الحالة أن ينقل الكاميرا لمسافة أبعد من الموضوع ،وهذا ليس عمليا خاصة عندما تكون على رافعة **Dolly** مثلا أو على شاريو **Crane** لذلك تم اختراع عدسة متعددة البعد البؤري **Lenses Zoom**، تسمى العدسة الزووم .

وهى تحتوى على مجموعة عدسات ذات بعد بؤرى متعدد ومختلف ، أى أنك عندما تقوم بعمل زووم للأمام **Zoom in** أو زووم للخلف **Zoom out** يمكنك التنقل بين مئات العدسات داخل برج العدسات وهذا يعنى ، أنه أصبح من السهل على المخرج تغيير العدسة بدون احتياج لنقل الكاميرا من مكانها وبذلك أصبحت حياة المخرج أكثر سهولة وأصبح لا يحتاج الى تغيير عدسة بأخرى ولا يحتاج الى نقل الكاميرا من

مكان الى أخر للإقتراب أو الإبتعاد عن الموضوع الذى يريد تصويره بل أصبح لديه إمكانيات متعددة للإبتكار حتى أنها أصبحت الأن العدسة الأكثر شيوعا واستخداما في كل من السينما والتليفزيون.

## حركة الكاميرا : Movement

تعد الحركة هى جوهر الإخراج السينمائي وتشكل داخل اللقطة أداة قوية للعمل الدرامي وذلك لسببين :

أولاً– أنها تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر خلال الحدث.

ثانياً– تسمح بالإبقاء علي حجم الموضوع المراد تصويره أثناء اللقطة أو تغييره بدلاً من القطع للقطة جديدة

## وللحركة شكلين أساسيين:

### أولا– حركة الممثل : Movement Actor

تجذب حركة الموضوع العين البشرية بقوة ، إلي حد يمكنها من إلغاء أية قواعد للتكوين الفني ، وربما يكون تكوين اللقطة مليئاً بالخطوط والكتل ، ثم يتحرك شخص لا يمثل سوي نسبة ضئيلة جداً من مساحة الكادر ، ويتمكن من جذب عين المتفرج علي الفور.

لذلك فإن حركة الموضوع – تجاه الكاميرا أو بعيدا عنها – يعيد تكوين الكادر مرة أخرى وتكون النتيجة مؤثرة بصرياً ، إذا ما كانت الحركة مبررة بشكل مناسب في المشهد . وهناك فائدة أخرى للحركة ، وهي أنها يمكن أن تكون بديلاً عن البناء التقليدي للقطة الحوارية ، فبدلا من القطع من لقطة كبيرة **long shot** ،إلى لقطة متوسطة **Medium shot** ، ثم إلى لقطة قريبة **Close up** ، يمكن أن تتحرك الشخصيات في الكادر أثناء حديثها ، لتخلق منظوراً متغيراً.

ولكن المشكلة التي تنتج عن إعادة تكوين الكادر باستخدام حركة المثلين هو أن كل العناصر من زاوية الكاميرا **camera angle** ووجهة النظر **view point** والسرعة **pace** قد أصبحت ثابتة ، ولا يمكن تغييرها أثناء المونتاج مما قد يسبب مشكلة لو أن اللقطة لم تكن كما أرادها المخرج وعادة ما يقوم كثير من المخرجين بتصوير لقطات احتياطية كثيرة لعلاج مثل هذه المشاكل التي قد تطرأ أثناء المونتاج.

عموما يجب أن يكون هناك دائما داع لحركة الكاميرا سواء كان هذا الداعى لأسباب درامية أو لتغطية جزء أكبر من المنظر أو لمزيد من الأحساس بالعمق أو لأسباب جمالية بحتة ، وربما يكون هذا الداعى هو متابعة الممثلين فى أثناء حركتهم ، المهم هو الأقتصاد فى تحريك الكاميرا بقدر الأمكان حتى لا تفقد هذه الحركة تأثيرها ، مع مراعاة أنتظام الحركة وعدم إهتزازها ، ومراعاة التكوين داخل حدود الكادر طوال فترة الحركة ، وكذلك مراعاة توزيع الإضاءة ، وضبط المسافة بين الكاميرا وبين ما تصوره طوال اللقطة حتى لا يتأثر وضوحها.

## ثانياً – حركة الكاميرا : Movement Camera

هي اللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا لتظهر الصورة وكأنها تتحرك أو تبدل اتجاهها أو لتغير من منظور المتفرج ، ولقد سمحت إمكانية تحريك الكاميرا داخل اللقطة للمتفرج أن يتابع حركة ممثل أو سيارة مثلا أو أن يشاهد الشيء المصور من وجهة نظر الممثل شخصيا أثناء حركته ، وهو ما يقود انتباه المتفرج إلى الأجزاء التي يريد المخرج أن يلفت نظره إليها.

ويمكن أن تأخذ حركة الكاميرا عدة أشكال سواء كانت تصور وهى على حامل ثابت فى مكانها خلال اللقطة الواحدة ، أو تصور وهى على حامل يتحرك أيضا :

أولاً – حركة الكاميرا وهى على حامل ثابت :

### تنقسم حركة الكاميرا وهى على حامل ثابت الى نوعين

**١- الحركة الأفقية البانورامية : Movement Pan** وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الأفقى فى حركة إستعراضية (مع ثبات محورها الرأسى) من اليسار الى اليمين **Pan Right** أو من اليمين الى اليسار **Left Pan** ، وهى ثابتة فى مكانها فوق الحامل ، أى أنها تنفذ بالكامل دون الحاجة لتحريك الكاميرا من موقع إلى آخر.

ومثل كل اللقطات المتحركة فهي تزود المنظر بوجهات نظر متعددة في لقطة واحدة كبديل عن المونتاج ، كما أنها لا تعرض التغيير الدرامي في المنظور كما في " حركة التتبع **Tracking** و **Crane** حركة الرافعة" مثلاً ، وفى هذه الحالة نراها وكأنها تماثل اللقطة الثابته ، وتقوم الحركة الأفقية البانورامية **Movement Pan** بخلق التأثير من خلال القدرة على اقتياد العين من نقطة لأخرى ، ولكن إحساس المتفرج بالحركة والمكان في اللقطة البانورامية لا يعتمد بالكامل على مدى حركة الكاميرا من اليسار الى اليمين أو من اليمين الى اليسار.

بل يمكن التلاعب بالإدراك الحسي للمتفرج لهما بتغيير العدسة ، فالعدسة طويلة البعد البؤري تزيد من إدراك سرعة الأشياء المتحركة عبر مجال النظر لأنها تظهر فقط جزءاً صغيراً من الخلفية بالمقارنة مع العدسة قصيرة البعد البؤري التى تظهر جزءاً كبيراً من الخلفية ، لذلك فإن حركة بانورامية قصيرة بعدسة طويلة البعد البؤري تبدو أطول مما يمكن أن يحدث مع استخدام عدسة قصيرة البعد البؤري.

### تستخدم الحركة الأفقية البانورامية للأغراض التالية :

أ – لمتابعة ممثل يتحرك حركة أفقية ، مثل جندي ينتقل من نقطة يحتمي بها إلي أخري .

ب – لربط موضوعين أو حدثين من الأهمية الربط بينهما في لقطة واحدة ، مثل لقطة يكتشف فيها رجل وجود لص في غرفة نومه.

ج – لخلق وجهة نظر لشخص يفحص منطقة ما بحثاً عن شيء محدد ، مثل رجل شرطة ، يمسح منطقة واسعة بحثاً عن لص هارب.

### ٢– الحركة الرأسية : Movement Tilt

وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الرأسى (مع ثبات محورها الأفقى ) من أسفل إلى أعلى **tilt up** ، أو من أعلى إلى أسفل **tilt down** .

تستخدم الحركة الرأسية للأغراض التالية :

**أ – لأستعراض مبنى مرتفع ، برج مثلاً أو مئذنة.**

**ب – لمتابعة حركة صاعدة أو هابطة مثل رجل يصعد أو يهبط سلم أو لمتابعة سقوط جسم الى أسفل.**

**ج – لربط موضوعين مرتبطين ببعضهما في نفس اللقطة مثل عالم يقف ليشاهد إطلاق صاروخ اشترك في تصميمه.**

**د – لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع لأعلي مثل رجل أمن يراقب نوافذ المبني الذي يحرسه .**

## ثانياً – حركة الكاميرا وهى على حامل متحرك :

**تختلف أنواع حركات الكاميرا وهى على حامل متحرك تبعا لنوعية الحامل المثبتة عليه وهو :**

**١– الكاميرا مثبتة على جسم المصور :**

**أ– حركة الكاميرا المحمولة باليد : Hand held**

**كما يتضح من الاسم هي الحركة التي يحمل فيها المصور الكاميرا بيده ، ويتحرك لتصوير اللقطة ، وعندما يكون المصور محترفا يمكن أن تكون حركة الكاميرا ناعمة وبالذات عند استخدام عدسة ذات بعد بؤري قصير Wide angle lens .**

**وتعد الكاميرا المحمولة هي التقنية الأمثل لتصوير لقطة تعبر عن وجهة نظر شخص في حالة نفسية مرتبكة : مختل نفسياً ، سكران ، مذعور..الخ. .**

**ب – حركة الكاميرا المحمولة باليد على حامل : Steadicam**

**وهى تشبه الكاميرا المحمولة باليد حيث أن المصور يحمل الكاميرا ولكن مع الفارق أن الكاميرا موضوعة على جهاز ماص للصدمات يسمى Steadicam .**

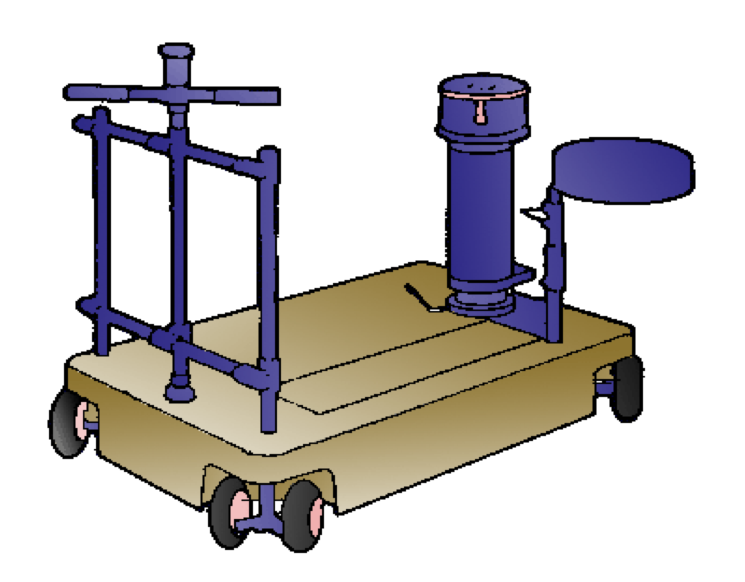
**وتستخدم هذه الحركة لمتابعة الممثل بما فيها أثناء صعوده للسلالم والمرور من الفتحات الضيقة ، بل وفي أي مكان بنعومة فائقة ولكنها مكلفة لأنها تتطلب مصوراً مدرباً تدريباً عالياً مع استخدام معدات خاصة.**

## ٢ - الكاميرا مثبتة على منصة :

**تنقسم حركة الكاميرا المثبتة على منصة الى :**

**١- حركة التتبع (داخل الأستوديو) : Dolly**

**هي حركة الكاميرا وهى مثبتة على منصة ذات عجلات ويطلق عليها دوللى" Dolly " وهناك أشكال وأحجام متعددة لهذه المنصة تبدأ من الكرسي المتحرك وتنتهي بالتجهيزات الضخمة المزودة بمقاعد للمخرج والمصور ومساعد المصور ، وهذه الحركة هي الحركة الشائعة والأكثر استخداما في تحريك الكاميرا بحرية كاملة داخل الأستوديو.**



**٢ - حركة التتبع (خارج الأستوديو) : Tracking**

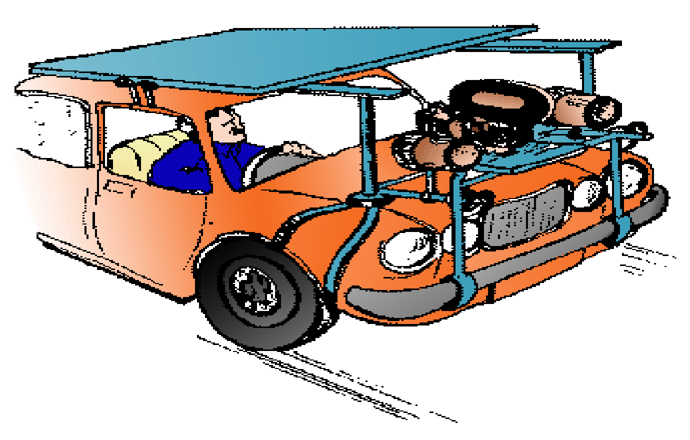
**في هذه الحالة تثبت الكاميرا على منصة تتحرك علي قضبان حديدية فى إتجاه محدد لتصاحب الممثل المراد تصويره ، وتتحرك موازياً له عندما تكون سرعته والمسافة التي يقطعها أكبر من إمكانيات الحركة الأفقية**

للكاميرا ، وتمكن الحركة الموازية المصور من التقاط تفاصيل وردود فعل الشخص الذي يتم تصويره.
وهذه الحركة هي الحركة الشائعة والأكثر استخداما في تحريك الكاميرا خارج الأستوديو.



### ٣- الحركة المصاحبة : Traveling

في هذه الحالة توضع الكاميرا على أي نوع من المركبات مثل سيارة أو شاحنة لمتابعة ممثل يقود سيارته ، أو حتى يجلس داخلها.



**وتستعمل حركة الكاميرا المثبتة على منصة فى :**

**أ – حركة أقتراب أو أبتعاد : عندما يقف الممثل ثابتاً إما تقترب منه الكاميرا تدريجياً لإظهار مزيدا من التفاصيل أو تبتعد عنه لإستيعاب جزء أكبر من المكان أو الحركة حوله ، ويكون الإحساس بالمنظور وبالعلاقة بين الأشياء المختلفة الظاهرة فى الكادر كأفضل ما يمكن ، وعندها يجب مراعاة ضبط المسافة بدقة طوال وقت التصوير ، وهذه الحركة يمكن تضمينها العديد من الأحجام سواء كانت الحركة نحو أو بعيداً عن الموضوع بداية مثلا من اللقطة البعيدة وحتى اللقطة القريبة أو أن تبدأ بلقطة قريبة ثم تنسحب للخلف إلى منظر واسع .**

**وخلال حركة الكاميرا الى أو عن الموضوع يتم تأكيد المنظور من خلال ثلاثة مستويات (خلفية الكادر – الموضوع – مقدمة الكادر ) ويزيد هذا من حالة الإحساس بالعمق.**

**ب – حركة متابعة أمامية أو خلفية : عندما يتحرك الممثل تتابعه الكاميرا بأن تتحرك أمامه بنفس السرعة محافظة على المسافة بينهما بقدر الأمكان وتتجه نحوه لتصويره طوال الوقت ، وأحياناً ما تتم هذه المتابعة من الخلف.**

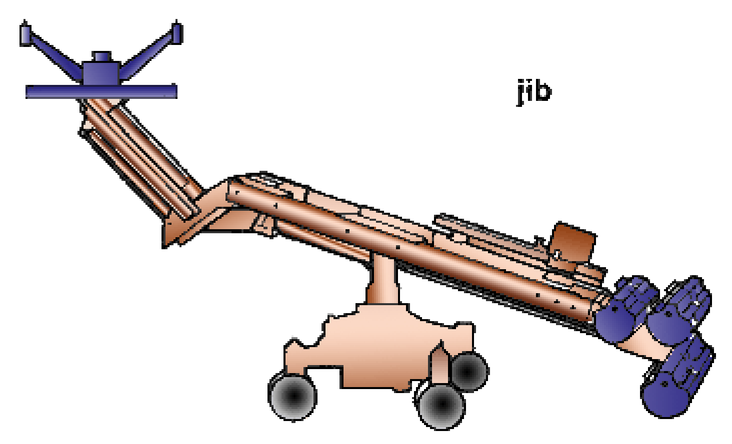
**ج – حركة متابعة جانبية : قد تتابع الكاميرا الممثل الذى يجرى أو السيارة التى يجلس داخلها أو سواهما وهى تتحرك بشكل متوازى له ، وهى مثبتة على منصة تتحرك على قضبان ممتدة لمسافة طويلة ،أو على سيارة مجهزة خصيصا لهذا الغرض ، من أحد الجانبين وبنفس السرعة .**

**وعندما تتحرك الكاميرا بنفس سرعة الموضوع دون أي تغيير في المسافة، فمثلاً اللقطة القريبة تظل كما هي طوال مدة التصوير، عندها تظهر اللقطة المتحركة متعادلة من حيث التكوين مع اللقطة الساكنة . ثالثاً – الكاميرا مثبته على رافعة :**

**يمكن الجمع بين حركتين أو أكثر مما ذكرنا فى أثناء تنفيذ لقطة واحدة ، اذا دعت الضرورة لذلك ، كأن تقوم الكاميرا بحركة تتبع Tracking مع حركة أفقية Pan فى وقت واحد ، ولذلك فإن الكاميرا توضع على رافعة أو حتى على طائرة لتنفيذ هذه الحركات المركبة.**

### ١- حركة ذراع الكاميرا : Boom

هي رافعة صغيرة ذات ذراع خاصة **jib arm** تثبت عليها الكاميرا لتسمح بحركة مركبة رأسية محدودة ، لا تتجاوز عادة إرتفاع ١٢ قدماً ، وتركب هذه الذراع علي حامل ثلاثي الأرجل أو منصة متحركة **Dolly**.




### ٢ - حركة الرافعة : Crane

تتشابه حركة الرافعة **Crane** مع حركة الذراع **Boom** إلا أنها تتحرك لمسافة أبعد منها كثيراً ويتم فيها تثبيت الكاميرا علي رافعة تتحرك على عجل ، يتم التحكم فيها حسب توجيهات المخرج ومدير التصوير لتنتج حركة متغيرة الاتجاهات والارتفاعات في نفس اللقطة ، فيمكن مثلا أن ترتفع الكاميرا ، أو تنخفض إلى ٣٠ قدم أثناء حركة الرافعة وأن تتحرك أفقيا ورأسيا وفي جميع الاتجاهات في آن واحد.

والعامل المميز لها هو القدرة على التأثير نظراً لغرابة الزاوية وتغيير المنظور ، فاستخدام حركة الرافعة في بداية المشهد يمنح الإحساس بالحضور ويوطد جغرافية البيئة المحيطة في الوقت نفسه ، وواقعية الحركة هنا تكمن في الإيهام بالعمق ، ليس فقط يمكن من خلاله الحصول على منظر من أعلى بل إنه يعبر عن المنظر من أعلى ثم تفصيل في المشهد ويعود ثانية للقطة الواسعة ، كذلك يمكنه التحرك فوق العوائق كالسياجات والجدران ويمكن أيضا نقل هذه الرافعة الضخمة الى مواقع التصوير الخارجى اذا لزم الأمر.



### ٣ – الكاميرا مثبته على طائرة :

يمكن تثبيت الكاميرا على طائرة هليكوبتر أو حتى داخل طائرة عادية لتصور مزيدا من المساحات التى لاتستطيع تصويرها الكاميرا وهى مثبتة على الرافعة **Crane**.

### وتستخدم حركة الكاميرا المركبة فى :

عندما تقترب وتبتعد الكاميرا فى حركة مركبة عن الشيء الذي تقوم بتصويره فإنها تولد تأثيراً درامياً جارفاً ، فحركة الرافعة الصاعدة تنقل إحساس الاكتشاف التدريجي للمتفرج ، حتى يتمكن من مشاهدة الحدث كاملاً ، وغالبا ما تستخدم هذه الحركة عندما تكون هناك حاجة للقطة تأسيسية ، أو عندما يستدعي الموقف التعبير بحركة الكاميرا عن تغيرات درامية في علاقات الشخصيات الموجودة داخل اللقطة ، أما حركة الرافعة الهابطة فهي تنقل للمتفرج الإحساس بمراقبة حدث معين تزداد إثارته كلما اقتربت الكاميرا منه.

## استخدام حركة الكاميرا أم القطع فى المونتاج ؟

يعتمد اتخاذ قرار استخدام الحركة بدلا من القطع إلي لقطة ثانية على رغبة المتفرج في رؤية الحدث من وجهة نظر جديدة ، والقطع يحرك المتفرج داخل المكان فوراً بينما الحركة تأخذ وقتاً أطول ، لأن كلا من الكاميرا والمثلين يتحركون في زمن حقيقي داخل المكان.. لكن هذا التباطؤ لا يكون بالضرورة سيئاً حيث يمكن استخدامه لخلق توتر للمتفرج بإعطائه الفرصة ليفكر ويتوقع ، وفي كل الأحوال يجب أن يخدم اختيار القطع أو الحركة الهدف من اللقطة داخل المشهد.

## استخدام حركة الكاميرا أم حركة عدسة الزووم ؟

يعتقد العديد من صانعي الأفلام الجدد في إمكانية استخدام حركة عدسة الزووم **Zoom Lens** بدلاً من حركة الكاميرا ، ورغم أن حركة الزووم تحرك المتفرج بعيداً أو قريباً من الموضوع المصور ، إلا أن ذلك يحدث عن طريق تكبير الصورة وتكون النتيجة نظرة مسطحة بسبب عدم تغير المنظور ، وعلي الجانب الآخر تعطى الكاميرا المتحركة إحساساً واقعياً بالبعد الثالث حيث يتغير وضع مكونات مقدمة الكادر وخلفيته بالنسبة لبعضها البعض كما يحدث فى الواقع.

## عند أستعمال حركة الكاميرا يتغير المنظور
## وعند أستعمال العدسة الزووم لا يتغير المنظور

ومن بين المآخذ على استخدام حركة الزووم أن مقدمة الكادر وخلفيته يظهران مضغوطان في الأبعاد البؤرية الكبيرة ، كنتيجة للتأثير المكبر للعدسة ويقلل هذا أيضاً من الإحساس بعمق الصورة وقد لا يلاحظ المتفرج العادي الاختلاف بين حركة الكاميرا وحركة العدسة الزووم من ناحية التكنيك ، ولكنه سوف يشعر بأن حركة الكاميرا تصنع تأثيرا مرئيا أكبر بكثير ، لذا يجب أن تستخدم العدسة الزووم فقط عندما يكون استخدام حركة الكاميرا غير متاحا ، وفي مثل هذه الحالات يصبح من أفضل الطرق لتنفيذ حركة الزووم أن تكون مقرونة بحركة أفقية **Pan** أو رأسية **Tilt** ان أمكن ذلك .

**عندها يمكن إخفاء التسطيح الذي تسببه حركة الزووم عن طريق خلق تغير طفيف في مقدمة الكادر وخلفيته وللحصول على أقصى مرونة في المونتاج يفضل أن تبدأ حركة الزووم وتنتهي بصورة ثابتة.**

**كما يمكن التحكم في الطريقة التي يدرك بها المتفرج الحركة بالوسائل التالية :**

**١- اختيار العدسة : يمكن من خلال اختيار العدسة إظهار حركة الموضوع المصور بشكل مبالغ فيه ، فتظهر الحركة أسرع عند استخدام عدسة قصيرة البعد البؤري ، وتظهر أبطأ عند استخدام عدسة طويلة البعد البؤري .**

**على سبيل المثال : يظهر سباق سيارات أكثر سرعة بعدسة قصيرة البعد البؤري ، بينما يبدو عداءاً متعباً في السباق أكثر بطئا عند استخدام عدسة طويلة البعد البؤري.**

**٢- حجم الموضوع : يمكن أستغلال حجم الموضوع لتضخيم الحركة ، لأن الحركة تظهر أسرع في لقطة قريبة close shot ،وتبدو أبطأ وأقل تكثيفا في اللقطة العامة Long shot .**

**٣- المونتاج : يمكن استخدام حركات الكاميرا عبر اللقطات لإعطاء تأثير ديناميكي ، بمعنى أن الحركة تبدأ في لقطة وتستمر في لقطة أو اثنتين من اللقطات التي تليها.**

**٤- عدم ملاحظة المتفرج للحركة : لا يجب أن تكسر حركة الكاميرا اندماج المتفرج مع الحدث ، وهو مايحدث في حالة ملاحظة المتفرج لهذه الحركة ، فحركات الكاميرا التي يبررها السيناريو لا يلاحظها المتفرج في الغالب ، وتكون غير ملحوظة بصورة أكبر إذا ما كان الموضوع المصور في حالة حركة هو الآخر .**

# الباب الثامن

## اختيار المـمثلين

### ١) العلاقة بين المخرج والمـمثل

الممثل هو وسيلة من وسائل التعبير والمخرج الناجح هو الذي يستطيع أن يضع الممثل المناسب في الدور المناسب كما نص عليه السيناريو ، والمخرج الجيد هو الذي يستطيع وفقاً للفروق بين الممثلين أن يضع الممثل المناسب في موضعه الملائم.

ان المخرج يخط لنفسه مستقبلا مميزا طالما يبدى اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة للعمل وإختياره للممثلين فيما يراه مسؤوليته، في أي عمل ناجح يحكى الكثير عن النص او الاخراج أو عن عناصر فنية اخرى لها دور في النجاح، عمل المخرج إذ محاولة قدر الامكان ترجمة النص الذي بين يدي من خلال العناصر الفنية، وعندما أتحدث عن تلك العناصر، أقصد التمثيل والاضاءة وزوايا الكاميرا، الملابس، الموسيقا، الديكور، الماكياج.. وكلها عناصر لابد من ان تسخر لإظهار افكار النص ومحتواه الانفعالي والعاطفي ، عندما يكون الممثل جيداً فإن المخرج من ورائه يكون جيدا.

وعندما تكون الاضاءة جيدة فإن الفضل يعود لمدير التصوير وبالقدر نفسه الذي يعود الفضل للمخرج ، وبالتالي اعتقد ان الاخراج يعتمد على مدى مساهمات المخرج واجتهاده وذلك يكمن في قدرته على تحقيق كل هذا الانسجام بين عناصر العمل كلها ، ولاشك في ان لحظة توزيع الادوار على المثلين وكذلك عملية الانتقاء لحظة مهمة في العمل ، ان توزيع الادوار هو جزء أساسي من الخطة الاخراجية بمعنى انك عندما تلتقي ممثلا لتأدية دور محدد فهذا جزء من قراءتك للدور نفسه

فهناك اطراف اخرى احيانا تجد ان من حقها التدخل وفرض اسماء بعينها تحت حجة التوزيع ومتطلبات المحطة التلفزيونية أو لأسباب اخرى ، وهذا أمر طبيعي ويجب ان يكون مفهوما لأن وجود هذه المجموعة

يسهل العمل الفني ويسرع من انجازه، ولأن المجموعة الفنية لاتقل اهمية عن مجموعة المثلين ، وهم مدير التصوير ومصمم الازياء والموسيقي ومصمم الديكور ومجموعة الاخراج ، وهؤلاء جميعا استمروا هم انفسهم لفترات طويلة، ويتحملون ضغط العمل بالقدر نفسه، واعتقد انهم يستحقون النجاح نفسه

## اختيار الممثلين Casting

يقوم المخرج بإختيار الممثلين الأوائل للفيلم , ثم يقرر أوصاف الشخصيات التي يرغبها للأدوارالأخرى : الطراز، الشكل، والسن ، عندها يقوم مساعد المخرج بإستدعاء الممثلين والممثلات ، ويطلب من كل منهم صورة وملخص للسيرة الذاتية، وهذه الوثائق تمثل بالنسبة له قاعدة بياناته، وعندما يختار المخرج الممثلين الذين يرى أنهم يناسبون الوصف العام المطلوب، فإنهم يستدعون لعمل اختبار تصوير, حيث يتم تصويرهم عادة بالفيديو. وبعد الانتهاء من الاختيار النهائي يمكن عمل اختبارات حقيقية على الفيلم نفسه.

## الشخصية المضطربة :

هناك عدة طرق للتعبير عن اختلال الحالة العقلية لشخصية ما :

١- مؤثر الغالق البطيء :

يؤدي ضبط الغالق الخاص بالكاميرا علي سرعة بطيئة إلي صورة مشوشة تعبر عن اضطراب العالم من وجهة نظر الشخصية . وقد تم استخدام هذا المؤثر البصري في مشاهد المعارك في فيلم "إنقاذ الجندي ريان" من إخراج ستيفن سبيلبرج .

٢- مزج جزء من الكادر :

وفيه يتم مزج عنصر أو أكثر من عناصر كادر ، مما يسبب تأثيراً غريباً يمكن استخدامه للتعبير عن عدم الاستقرار النفسي . وهناك عدة تنويعات علي هذا المؤثر ، فكما يمكن أن يختفي أحد عناصر الكادر تدريجياً ، يمكن أن يظهر عنصر ما تدريجياً أيضاً ، أو ينتقل عنصر تدريجيا من مكان في الكادر إلي مكان آخر ، أو

يتغير حجم هذا العنصر تدريجيا أيضا فيصبح أكبر أو أصغر . وأخيراً يمكن أن يبدو العنصر وكأنه يبتعد عن الكاميرا أو يقترب منها ببطء. ويتم عمل هذه التأثيرات عن طريق تصوير العنصر الذي سوف يتم تحريكه في عدة تكوينات مختلفة اختلافاً طفيفاً ، ثم مزجهما معاً في عملية المونتاج . كما يمكن عمل تأثير مشابه من خلال تجزيئ اللقطة الواحدة إلى عدة أجزاء ، ثم اعادة تركيبها بإستخدام المزج ، وتكون النتيجة الإحساس ببطء شديد في الحركة .

**٣- حركة التتبع (Dolly)**

مع تغيير البؤرة : لقد أصبح تغيير بؤرة العدسة للدلالة علي اضطراب الشخصية أسلوباً مستهلكاً ، وبدلاً منه يمكن استخدام حركة الكاميرا التي تقترب من الشخصية أو تبتعد عنها أثناء تغير بؤرة العدسة ، فتعطي بعداً جديداً للصورة .ومن الناحية التقنية يمكن تنفيذ هذه الطريقة بتأخير تغير ضبط العدسة أثناء حركة الكاميرا .

**٤- زاوية الكاميرا المائلة :**

تبدو الصورة غير طبيعية عند التصوير بزاوية مائلة ، لذا يمكن استخدامها للتعبير عن بيئة ، أو حالة غير طبيعية لشخص .

**٥- الألوان :**

يمكن أن تعبر درجات اللون ، والألوان المتناقضة ، وملمس الأسطح المصورة عن الحالة الذهنية للشخصية . فمثلاً يمكن أن توحي الألوان الباردة بالعزلة التي تعيشها الشخصية . مشاهد الحوار الديناميكية **Dynamic Dialogue Scenes** تعتمد السينما المعاصرة كثيراً علي الحوار ، لكنها في الأساس وسيلة اتصال بصري قبل كل شيء ، لذلك يجب أن يجتهد المخرج في محاولاته جعل الحوار أبسط ما يمكن والصورة أكثر تعقيداً.

ومع ذلك فهناك دائماً مشاهد حوار معقدة لا يمكن تجنبها ، وبالذات في أنواع معينة من الأفلام مثل الأفلام البوليسية ، والنفسية . في هذه الحالات يجب الموازنة بين الجانب البصري والحوار. وقد أصبحت الطريقة التقليدية لإخراج مشاهد الحور ( لقطة لاثنين – لقطة من فوق الكتف – لقطة قريبة ) غير مرغوب فيها ومكررة.

والطريقة المثلي لتفادي الوقوع في هذا الفخ هو الإبقاء علي الكاميرا أو الممثل أو كلاهما في حالة حركة أثناء الحوار . ويمكننا القول أن مفتاح الحفاظ علي حيوية أي مشهد حواري هو الإبقاء علي حيوية الكادر من الناحية البصرية .

## وهناك عدة أساليب لتحقيق هذا :-

**١- الانشغال بشيء غير الكلام :**

في الحياة الواقعية لا ينظر الناس إلي بعضهم عادة أثناء تبادل الحديث ، وإنما يتكلمون بينما هم منهمكون في عمل شيء ما . إلا إذا كانوا في موقف يتطلب هذا أو يفرضه ضيق المساحة مثلاً. وعلي الشاشة أيضاً يجب تحقيق هذا الشكل الواقعي عن طريق تحريك الكاميرا ومتابعتها لحركة الممثلين . ولا تضيف حركة الكاميرا والممثلين إلي واقعية المشهد فقط ، وإنما تساهم أيضاً في رفع درجة حيوية المشهد .

**٢- الحركة ثم التوقف :**

هناك أسلوب آخر لبث الحركة في الكادر أثناء الحوار ، وهو أن يمشي الممثل داخل الكادر ، ثم يتوقف لإلقاء جملة أو عمل رد فعل ، ثم يستأنف سيره مرة أخري . ويمكن أن تكون هذه الحركة مثيرة جداً علي المستوي البصري إذا تم تنفيذها بشكل جيد ، سواء كانت حركة بسيطة مثل حركة شخص يتفرج علي مجموعة صور علي الحائط ، أو أكثر تعقيداً مثل شخص يتابع ولداً يحبو مثلا. ويجب أن يختار المخرج الحركة التي تعبر عن المشاعر التي تسود المشهد.

**٣- الدخول والخروج من الكادر :**

**في هذه الطريقة يدخل الممثل إلي الكادر ويخرج منه بينما المشهد يتطور في مساره الطبيعي . وبالإضافة إلي الديناميكية التي يكتسبها المشهد ، تثير هذه الحركة فضول المتفرج حول سبب هذه الحركة ونتائجها ، وربما يبدو هذا متعارضاً مع حيوية اللقطة ، إلا أن اللقطة تكون شديدة الحيوية في خيال المتفرج الذي ينتظر بشوق عودة الممثلين إلي الكادر مشاهد الحوار الجماعي Group Dialogue Scenes.**

**تسمح مشاهد الحوار الجماعي بفرص كبيرة للتنويع البصري**

**حيث يمكن أن يتخذ الممثل أوضاعاً عديدة ، طبقاً لزاويته بالنسبة للكاميرا ووضعه الجسماني ، والمستوي الذي يقف فيه أمام الكاميرا . وبالإضافة لهذا فإن اللقطات نفسها قد تشمل أكثر من تكوين لمجموعة الممثلين . وتتطلب هذه المشاهد حرصاً كبيراً في إخراجها حتى لا تغلق الحركة زاوية الرؤية أمام المتفرج . الشخصية الرئيسية : تعد الشخصية الرئيسية في لقطات الحوار الجماعى هي مفتاح إخراج هذه اللقطات ، فيساعد وجودها علي ضبط إيقاع الحوار ، ويكون موضعها إما وسط باقي الشخصيات ، أو علي حافة تكوين المجموعة ..وفي بعض الأحيان لا تكون الشخصية الرئيسية واضحة تماماً . هنا يجب تحليل المشهد للوصول إلي معرفتها ، وإذا كان هناك شخصيتان بنفس القوة في المشهد يجب الفصل بينهما لعمل توازن في التكوين .**

**اللقطات الرئيسية :**

**من المفيد جداً استخدام الأشكال الهندسية في التخطيط لوضع مجموعة من الممثلين في اللقطات الرئيسية. فمثلاً إذا كان هناك ثلاثة أشخاص في الكادر ، يمكن أن يكون وقوفهم على شكل مثلث يشغل كل ممثل منهم النقطة الوهمية عند أحد رؤوس هذا المثلث . ومن السهل في هذه الحالة عكس وضع الكاميرا ، وبالتالي زاوية اللقطة ،هناك أيضاً أشكال أخري يمكن استعمالها مثل المستطيل أو الأشكال البيضاوية ، أو الخط المستقيم . وإذا كان الشكل الوهمي الذي يربط المثلين هو الخط المستقيم ، فيفضل أن يتخذ وضعاً قطرياً لإعطاء الإحساس بالعمق ، لأن الوضع الأفقي يفقد الصورة عمقها.**

## القطع إلي لقطات قريبة:

بعد اللقطة التأسيسية في بداية المشهد ، من الأفضل أن يتم القطع إلي لقطات قريبة لخلق تنوع بصري في المشهد . ويمكن تصميم المشهد في هذه الحالة علي أساس توزيع الحوار علي الشخصيات .

وهناك ثلاثة وسائل لتقسيم المجموعة بهذا الشكل :

١- خلق مجموعات أصغر : -

ويمكن تقسيم المجموعة الأصلية إلي مجموعات أصغر ، والقطع بين هذه المجموعات بالتبادل ، فمثلاً إذا كان هناك ستة ممثلين يمكن تقسيمهم إلي مجموعتين كل منها يتكون من ثلاثة أفراد .

٢- القطع علي الشخصية الرئيسية : -

أي أن القطع يتم إلي هذه الشخصية ثم إلي باقي المجموعة من ناحية أخري . وتصلح هذه الطريقة عندما يكون شخص واحد يخاطب مجموعة من الأشخاص ، أو يرأسهم .

٣- القطع على كل شخصية منفردة : -

أي القطع من شخصية لأخرى كل علي حدة . وتستخدم هذه الطريقة عندما يكون عدد الشخصيات التي تتبادل الحوار ليس كبيراً .ويمكن أيضاً القطع علي رد فعل ممثل بينما الآخر يلقي جملته . الحركة : لبعث الحيوية في مشاهد الحوار الجماعي يجب استغلال حركة الممثلين أو الكاميرا لإعادة تكوين الكادر بصرياً باستمرار .

### والأفضل أن يتم الحفاظ علي بساطة الحركة في كل لقطة .

يمكن مثلاً أن يمشي شخص واحد حول مجموعة ، أو تتحرك الكاميرا حول المجموعة كلها .وبهذه الطريقة تكون الحركة بسيطة وحيوية في نفس الوقت . هذا الأسلوب تم استخدامه مشهد الحفلة في فيلم "Notorious" لهيتشكوك . مشاهد الحوار الاستاتيكية Dialogue Scenes Static رغم أن مشاهد الحوار يفضل أن تكون مليئة بالحركة التي تضفي عليها الواقعية كما سبق ،

إلا أن هناك بعض المشاهد التي تتطلب أن يتبادل الممثلون الحوار دون حركة . وهناك العديد من الخيارات أمام المخرج عند مواجهة مشهد مثل هذا . والهدف في كل الحالات هو جعل المشهد أكثر جاذبية من الناحية البصرية.

## وضع الممثل بالنسبة لطرف الحوار الآخر :

في الحوار الذي يحتوي شخصين فقط هناك خمسة أوضاع رئيسية للممثلين :

١ – وجهاً لوجه – وهذا هو الوضع التقليدي للحوار بين شخصين ، ولكنه في نفس الوقت أقلهم ديناميكية ، لذلك يجب استبعاد هذا الوضع كلما كان هذا مستطاعاً .

٢– الظهر في الظهر – كما يظهر من التسمية فإن الممثلين في هذا الوضع ينظر كل منهما في اتجاه عكس الآخر . ويحدث هذا عادة عندما تكون الشخصيتان في حالة خصام ، أو انشغال عن بعضهما البعض .

٣– جنبا إلى جنب – غالباً ما يكون السبب في هذا الوضع هو الموقف نفسه ، مثل شخصان متجاوران في سيارة أو قطار ، أو في مقاعد السينما .

٤– الوجه إلي الظهر – في هذا الوضع يواجه أحد الشخصين ظهر الآخر . وينتج هذا الوضع إما عن خلاف أو نزاع بين الشخصيتين ، أو ربما يكونان علي دراجة واحدة مثلاً يقودها أحدهما.

٥– الوجه إلي الجانب – عندما يواجه شخص ما جانب الآخر فهذا يعبر عن انشغال الأخير بعمل ما ، أو أنه يحاول تجنب ذلك الشخص .

## تسطيح الرؤية :

يتسبب ظهور الشخصيات في نفس المستوي بالنسبة للكاميرا في تسطيح الرؤية ، وبالتالي يفقد المنظور جاذبيته بالنسبة للمتفرج . والأفضل هو وقوف المثلين في مستويات مختلفة للاستفادة من عمق المكان . وتنتج عن هذا رؤية أكثر إثارة للمتفرج حيث يظهر المثلين بأحجام أو زوايا مختلفة . ويتضمن هذا الاستخدام للمستويات المختلفة لقطات عميقة يظهر فيها المثل الأقرب للكاميرا في حجم كبير ، والأبعد بحجم متوسط .

وكذلك لقطات الكادر داخل الكادر ، والتى يظهر فيها الموضوع المصور في الخلفية وكأنه داخل كادر يحده الشخصيات التى تظهر في المقدمة . وضع الممثل : يعزز التنوع في أوضاع الممثلين أمام الكاميرا من قبول التكوين البصري في أعين المتفرجين. ومن المثير دائماً أن يظهر الممثلون في أوضاع مختلفة عن بعضهم البعض . ومن المثير بصرياً أن تتنوع أوضاع الممثل بين وقوف وجلوس وانحناء ...الخ .

هناك أيضاً حلول أخري لجعل المشهد الحواري أكثر حيوية ومنها :

**خلق خلفية مثيرة :** – تعطي الخلفية المتحركة الفرصة للمتفرج ليشاهد شيء ما بينما هو يستمع للحوار . أملأ الكادر بوجه الممثل

**تعتبر اللقطة القريبة للمتحدث مثيرة للأهتمام:–** اذا لم تستعمل بشكل متكرر ، لأن الكادر سيكون مليئا بالحركة ، طالما أن الشخص المتحدث يكون قريباً جداً ،

**استخدم تكوين درامى :–** يمكن للتكوين أن يخلق اثارة علي المستوي البصري خاصة في المشاهد التي لا تحتوي علي حوار. وفي فيلم "مانهاتن" هناك العديد من هذه اللقطات منها اللقطة الشهيرة علي جسر بروكلين ، وتكون في الأغلب لقطة ذات حجم كبير . وإن كان ممكناً تطبيق نفس الفكرة علي الأحجام الأقل .

**استخدم الوضع الرأسي :** من غير الضروري أن يظل الممثلون في نفس المستوي الأفقي ، حيث يمكن التنويع بجعل العلاقة بينهم رأسياً . يمكن مثلاً أن ينظر أحدهم لأسفل والآخر لأعلي .

## توجيه المخرج قبل التصوير

### إجراءات التحضير الجيد لبداية التصوير

يقوم كل مخرج بتطوير أسلوب خاص به أثناء العمل في الفيلم الذي يقوم بتصويره ، بناءاً على الطريقة التي يفضلها هو شخصياً.

فعلى سبيل المثال : قد يفضل مخرج التركيز على العناصر المرئية في الكادر السينمائي تاركاً للممثل حرية أكبر في التعامل مع الشخصية التي يقوم بتمثيلها بينما يفضل مخرج أخر التعامل مع الشخصية مع ترك أمر العناصر المرئية داخل الكادر السينمائي لمدير التصوير.

**ويجب أن يتولى المخرج شئون الإبداع في كل أجزاء العمل السينمائي**

ولذلك عليه أن يعمل توازن بين الأسلوبين بل وعليه مناقشة كل التفاصيل مع الإدارات المختلفة قبل التصوير . لأن ذلك سوف يجعل التحضير أفضل ، وبالتالي يصبح من الممكن تدارك أية مشكلة ، ومناقشتها قبل التصوير بدلاً من ظهورها أثناءه .

ويجب أن يهتم المخرج في موقع التصوير بتوجيه كل من الكاميرا والممثلين

بل وعليه أيضاً مراجعة الاحتمالات المختلفة للقطات ، والمشاكل المتوقعة أثناء التصوير . فعلى سبيل المثال ، يمكن أن يكون موقع التصوير ، قد تغير تماماً عما رسمه في السيناريو المرسوم ، ويجب في هذه الحالة أن يكون المخرج مستعداً بحلول بديلة لتنفيذ اللقطة ، وربما يكون التحضير لموقع التصوير مربكا لفريق العمل المبتدئ ، خاصة من ناحية تحضير المشاهد .

**الإجراءات التالية تساعد على التحضير الجيد للمشاهد :**

**التحضير الأول لحركة الكاميرا وعلاقتها بالممثل :**

التحضير الأولي :

عند التحضير للمشهد داخل مكان التصوير ، والذي يكون الممثلين فيه جزءا رئيسيا من العمل فيه ، يجمع المخرج بين ملاحظاته لحركة الممثل ، والسيناريو المرسوم ، وبين تخطيطه لمكان التصوير بالنسبة لحركة الكاميرا.

ومن خلال هذه الملاحظات التي يضعها المخرج مع فريق التصوير وفريق الإخراج ، يستطيعون جميعا تحديد التجهيزات التقنية للتصوير . ويفضل الكثير من المخرجين بدء تصوير المشهد باللقطات القريبة ، ثم بعد ذلك اللقطة الرئيسية . لكن غالباً ما يُفضل استغلال حيوية الممثلين ، في بداية يوم التصوير ، لتصوير اللقطات العامة والرئيسية . كما أنه يمكن الفصل بين اللقطات القريبة واللقطات الكبيرة في أيام منفصلة ، إذا ما كان هذا لن يسبب مشاكل .

## التحضير التقني :

في خلال عملية التجهيز التقني، يكون على كل الإدارات التجهيز للتصوير، من حيث الإضاءة، واختيار العدسات، ووضع علامات تخطيط المشهد بالنسبة لحركة كل من الكاميرا والممثلين داخل موقع التصوير. ويكون على مسجل الصوت اختيار أفضل أنواع الميكروفونات للمشهد، وتحديد أماكن وضعها داخل موقع التصوير .

## التحضير مع الممثلين :

بعد الانتهاء من التجهيزات الأولية، يتم استدعاء الممثلين لمكان التصوير للتدرب على الحركة والحوار مع المخرج، مما قد يؤدى إلى حدوث بعض التعديلات الجديدة. لذلك يكون من الأفضل دائما عمل البروفة للممثلين، وللديكور في موقع التصوير قبل بدء التصوير. وعندما يرضى المخرج عن نتيجة البروفة، حينئذ يمكن أن يبدأ الممثلون في ارتداء الملابس وعمل الماكياج استعدادا للتصوير.

## التعديلات:

قد تظهر بعض التعديلات الصغيرة بعد أن يكون المخرج ومدير التصوير قد انتهوا من البروفات. فقد تؤدى بعض التغييرات البسيطة إلى حدوث بعض التعديلات في الآلات المستخدمة التصوير. تسجيل اللقطة: يجب أن تُتبع إجراءات تسجيل اللقطات بدقة، حتى يسمح ذلك للمونتير بعمل التزامن اللازم بين الصورة والصوت أثناء المونتاج. وتكون إجراءات تسجيل الفيديو أكثر سهولة لأن الصوت يتم تسجيله بواسطة الكاميرا، ولا يتم تسجيله بشكل منفصل .

## المخرج وفريق العمل

## فريق مرحلة ما قبل الإنتاج Preproduction

بداية يعتبر الشكل الفني للسينما والتليفزيون في حد ذاته أداة لتوصيل رسالة ، باستخدام الصور ، والحركة ، والألوان ، والصوت ، والموسيقى ، والكلمة المنطوقة، والعمل الفني يقوم على التعاون بين المخرج والعاملين الذين تقوم هذه الصناعة على أكتافهم ، وحتى يكتمل العمل ينبغي أن يقوم كل منهم بالتواصل مع الآخرين . فالكل له رؤيته الخاصة للفيلم وما يجب أن يكون عليه في النهاية ، ولابد أن يتم التواصل بين زوايا الرؤية المختلفة.

## وتتكون عملية صناعة الفيلم من ثلاث مراحل رئيسية :

مرحلة ما قبل الإنتاج (أو ماقبل التصوير) **Preproduction**

ومرحلة الإنتاج (أو مرحلة التصوير) **Production**

ومرحلة ما بعد التصوير(أو مرحلة المونتاج) **Postproduction**.

وفي كل مرحلة من هذه المراحل يتعاون كثير من البشر يبدعون ، ويشكلون ، وينتجون العناصر التي سوف يتكون منها الفيلم في النهاية.

## كاتب السيناريو The Screenwriter

كاتب السيناريو هو الذي يعمل علي النص، وأحياناً يكون هو نفسه مؤلفه. وعمله هو وضع الكلمات علي الورق ورسم الشخصية وتطورها بوضوح وكذلك تحديد البناء القصصي والتيمات.وغالبا ما يشاركه المخرج العمل فى هذه المرحلة .وغالبا ما يستخدم كاتب السيناريو برنامج الكلمات **word processor** فى الكتابة ، وهو ما يساعده في تغيير ما يراه في أي وقت. وما يمكنه من حفظ مسودات عديدة من السيناريو ومراجعتها فى أى وقت. والمنتج الرئيسي لعملية صناعة الفيلم هو هذه الصفحات المطبوعة التي سوف تنسخ وتوزع على الأقسام المختلفة.

## تقسيم السيناريو Breakdown Script

تحسب أيام تصوير الفيلم بناء على عدد الصفحات التي سوف يتم تصويرها كل يوم، فمثلا , في اليوم ١٤ سيتم الانتهاء من تصوير ٥ صفحات. ويقوم مساعد المخرج الأول بعمل قائمة لكل مشهد من مشاهد السيناريو، تتضمن أسماء الممثلين، والكومبارس، والإكسسوار، والمواقع. كما يشار إلى ما إذا كان المشهد داخليا أو خارجيا، ليلا أو نهارا. وهذه المعلومات تساعد في تقرير ميزانية الفيلم، وجدولة مواعيد التصوير. وترسل هذه القوائم الى الأقسام المختلفة لمعرفة متطلبات الملابس ، والشعر، والماكياج، والإكسسوار، ومواقع التصوير، حتى تكون كل العناصر متواجدة أثناء التصوير على أساس هذا التقسيم.

## تقدير الميزانية Budgeting

يغطي تقدير الميزانية تكلفة الفيلم بالكامل. ويقوم مدير الإنتاج بحساب كلا من التكاليف المرتفعة التي تتخطى الحدود, **above-the-line**، والتكاليف العادية **below-the-line**. وعادة تكون التكاليف المرتفعة هي أجور المخرج ، والممثلين الأوائل، وبعض مديري التصوير، وبعض المونتيرين. ومنذ الانتهاء من تقطيع السيناريو يمكن استعراض كل مشهد، ووضع الملاحظات حول العناصر المطلوبة، كما يتخذ قرار حول نوع طاقم التصوير المطلوب، وهكذا.

وتحسب التكاليف الإجمالية بناء على تقسيمها إلى عدة مجموعات، مثل مجموعة تكاليف الكاميرا والإضاءة، على أساس الإيجار الأسبوعي أو على أساس أجر القيام بكل عملية منفصلة. كما تحسب مجموعة أجور طاقم العمال على أساس الأجر بالساعة أو باليوم مع حساب ساعات العمل الإضافية. وتقسم الميزانية إلى ثلاثة أقسام تخص مراحل العمل الثلاث وهى :

**١- مرحلة الإنتاج ٢- ومرحلة التصوير ٣- ومرحلة المونتاج .**

## جدولة مواعيد التصوير Scheduling

وهذه الخطوة يقوم بها أيضا المساعد الأول للمخرج ، وهي أن يأخذ أوراق السيناريو المقسم ، ويقوم بجدولة الفيلم. وتحدد الجدولة على أساس الوقت المتاح لدى الممثل الرئيسي. فإذا كان للفيلم عددا من الممثلين مرتفعي الأجر، فإن تصويرهم ينبغي أن يكون متقاربا بقدر الإمكان لتجنب أية مصاريف إضافية.

ويعتمد اختيار المواقع على نوع المشهد: داخلي أو خارجي؛ وزمنه: ليلا أو نهارا. ويضع مساعد المخرج في اعتباره أثناء جدولة المواعيد خططا بديلة في حالة تغير الجو أو تغيب أحد الممثلين الأوائل بسبب مرض أو غيره. ومهما كانت الصعوبات التي يمكن أن تقابل التنفيذ، فإن الجدول ينبغي أن يستمر، فأي تأخير أو أيام ضائعة سوف تكلف الإنتاج مئات الآلاف من الجنيهات.

**يبدأ دور المخرج فى مرحلة ما قبل الإنتاج pre-production**

**حيث يبدأ فى الاهتمام التفاصيل**

**١ التنسيق بين كافة جهود العاملين فى الإنتاج بدءاً ممن يقفون أمام الكاميرا وحتى من يقفون خلفها .**

**٢- الاهتمام بما ستقوم به الكاميرا وأوضاع التصوير وإختيار اللقطات أثناء الإنتاج.**

**٣- الإشراف على مرحلة ما بعد التصوير .**

**اختيار الممثلين Casting** يقوم المخرج بإختيار الممثلين الأوائل للفيلم ثم يقرر أوصاف الشخصيات التي يرغبها للأدوار الأخرى: الطراز ، الشكل ، والسن ، عندها يقوم مساعد المخرج بإستدعاء الممثلين والممثلات.. ويطلب من كل منهم صورة وملخص للسيرة الذاتية ، وهذه الوثائق تمثل بالنسبة له قاعدة بياناته ، وعندما يختار مع المخرج الممثلين الذين يرى أنهم يناسبون الوصف العام المطلوب ، فإنهم يستدعون لعمل اختبار تصوير ، حيث يتم تصويرهم عادة بالفيديو. وبعد الانتهاء من الاختيار النهائي يمكن عمل اختبارات حقيقية على الفيلم نفسه.

## مهندس الديكور Decorator Set

مهندس الديكور هو المسئول عن تصميم ديكورات الفيلم ،كما هو مبين في السيناريو ، أى أنه المسئول عن تصميم المناظر التى سيتم فيها التصوير ، وعن نوع العناصر البنائية المستخدمة لخلق وبناء هذه المناظر.

وهو يعمل تحت إشراف المخرج وبالتعاون مع مدير التصوير للتأكد من أن أجزاء المناظر التي ينفذها مطلوبة وسوف تستخدم ، وذلك بناء على خطط حدود الحركة التي يضعها المخرج لكل ممثل ، وبناء على معرفة أجزاء المنظر التي ستكون مضاءة ويتم تصويرها.

**منسق الأكسسوار Master Property** منسق الأكسسوار هو المسئول عن أية إكسسوارات يستخدمها المثلون وهو يعمل بالتعاون مع مهندس الديكور وتحت إشراف المخرج ، فعليه أن يقوم بفحص مشاهد السيناريو واختيار الإكسسوارات المطلوبة لكل مشهد ، وعمل ميزانية لها ، وأخيرا أن يحضرها ، ويحافظ عليها طوال فترة التصوير وهو مسئول عن تسليمها لكل ممثل.

وهو المسئول أيضا عن المظهر البصري للفيلم من خلال استخدام الأثاث ، والسجاد ، والمفروشات ، ومختلف القطع الفنية التي يمكن أن تكون لدى الشخصية.

وكل هذه العناصر تساعد في تشكيل جوانب الشخصية ، وتخلق خلفية معلوماتية قد تحتاج إلى الكثير من الوقت في روايتها بالكلمات أو المواقف. فمثلا حركة بان **pan** بالكاميرا تمر عبر مجموعة من التذكارات: صور لفريق الكرة بالمدرسة الثانوية ، وجوائز وكئوس رياضية ، تنقل إلى المتفرج لحظيا أنه أمام شخصية بطل رياضي.

ومن المهم التمييز بين العناصر التي تعتبر ضمن المنظر لأنها تنتمي إلى المنظر ، والعناصر التي تعتبر إكسسوارا لأنها تنتمي إلى الممثل ، فالعناصر المذكورة للبطل الرياضي هي من عناصر المنظر ، فإذا أمسك أحد الممثلين كأسا من ضمن التذكارات وقذف به إلى الجدار ، أصبح هذا الكأس ضمن الإكسسوار.

**مـصـمـم الملابـس Costume Designer** مصمم الملابس هو المسئول عن تصميم ملابس المثلين وعن إجراء بحث حول نوع الملابس وما يتصل بها من إكسسوار مثل القفازات والمجوهرات، وهو يعمل تحت إشراف المخرج وبالتعاون مع مهندس الديكور ومنسق الأكسسوار لتقرير الأزياء والإكسسوارات التي تتناسب مع الفترة التاريخية التي يدور حولها الفيلم.

فليس هناك ما يضايق المتفرج أكثر من أن يذهب إلى السينما ليجد موضة أو نوعا من الإكسسوار لم يكن مستخدما في وقت الفيلم ، ورغم أن المتفرج ربما لا يكون على دراية بطبيعة الخطأ بالضبط ، إلا أن الرسالة البصرية سوف تضطرب ، وتسبب التساؤل عن مدى صدق ما يراه.

ومصمم الأزياء يستخدم الكتالوجات والأفلام القديمة وأشرطة الأخبار القديمة ليبحث منظر وملمس الأزياء والإكسسوارات ، كما يشرف على صناعة كل الأزياء ، وعلى أن تكون ملائمة للممثل أو الممثلة ، كما يشرف على تأجير ما قد يكون مطلوبا تأجيره طوال فترة التصوير.

**الماكـيـير Makeup Artist** الماكيير هو المسئول عن بحث وتصميم الماكياج للممثلين الأوائل والكومبارس ، وهو يعمل تحت إشراف المخرج وبالتعاون مع مصمم الملابس ليكون الماكياج متناسبا معها. واعتمادا على نوع الماكياج المطلوب للشخصية ، يجرى البحث لتحقيق التشابه التام بين الممثلين والناس في فترة زمنية معينة. فالممثل يستخدم الإكسسوارات ، والأزياء ، والماكياج ليتمكن من تقمص دوره وتمثيله بصدق. وأي تغير عما يتوقعه المتفرج سوف يؤدي إلى إدراك أن هناك خطأ في العمل المقدم. ويعمل الماكيير أيضا بالتعاون مع مدير التصوير لتقرير المتطلبات التصويرية بالنسبة للماكياج.

ويعد الماكيير جدولا بالماكياج ، ويتعاون مع العاملين معه من المساعدين ، ومع الكوافير ، الذي يجب أن يبحث أيضا الطرز المناسبة لتسريحات الشعر في الفترة التاريخية بالنسبة لكل مشهد وكل شخصية ، وربما يكون عليه أن يعني بالشعر المستعار والمحافظة على تسريحات الشعر بين اللقطات.

**رسام السيناريو Storyboard Illustrator** يستعمل كثير من المخرجين رسوما معقدة للسيناريو لعمل خطة بصرية لكيفية تغطية مشهد من المشاهد وهو ما يطلق عليه السيناريو المرسوم ، حيث يقوم رسام السيناريو وبالتعاون مع المخرج برسم تصور بصري تفصيلى للمشهد بكامله كما خطط المخرج له.

وفي هذه الرسوم تظهر تفاصيل معقدة ودقيقة لوضع الكاميرا والعدسات والحركة والتى من الممكن أن تكون ذات مساعدة عظيمة في مرحلتي التصوير والمونتاج ، وهناك أمثلة كثيرة قام فيها المخرج باستخدام سيناريو مرسوم على مستوى شديد الدقة والتفاصيل لمشاهد معينة في الفيلم.

وأشهر المخرجين الذين استخدموا السيناريو المرسوم هو ألفريد هتشكوك ، وتدور كتب عديدة حول هذا الفنان وتظهر كيف كان يستخدم السيناريو المرسوم في المشاهد الشهيرة جدا من أفلامه ، وفي السينما العربية كان شادي عبد السلام من أشهر من استخدموا السيناريو المرسوم خاصة في فيلمه الروائي الشهير المومياء.

ولكي يتم إبداع رسوم السيناريو التفصيلية ، فإن الرسام لابد أن يكون على معرفة تامة وتفصيلية بأوصاف اللقطة ، والتتابع ، وزوايا الكاميرا. وهو يعمل بالتعاون مع المخرج لكي يتوصلا إلى الفكرة ، وحركة الكاميرا ، أو الزوايا المختلفة للكاميرا التي سوف تستخدم للمشهد قبل تصويره. ويمكن أن يقدم السيناريو المرسوم فكرة عن سرعة المشهد ، وإشارة للمونتاج المطلوب. وأحيانا يستعمل مدير الإنتاج السيناريو المرسوم لتقطيع السيناريو ، وقد يستخدمه مدير التصوير لعمل تقسيمات أخرى للقطات ، وإعداد الإضاءة ،وزوايا الكاميرا.

وعندما تكون المؤثرات البصرية والخاصة مطلوبة للمشهد ، يصبح السيناريو المرسوم ضرورة لا مناص منها بالنسبة للأقسام التي ستنفذ هذه المؤثرات. فالتخطيط الدقيق لكيفية استخدام العناصر والمؤثرات البصرية في الشكل النهائي للقطة بعد التجميع يبدأ برسوم تفصيلية للسيناريو. وبدون المعرفة الدقيقة لما يجب أن تكون عليه مكونات الحركة الحية للقطات المركبة ، وبدون فهم العلاقة بين هذه العناصر ولقطة المؤثر البصري ، يمكن أن يضيع الكثير من الوقت والمال في إصلاح ما كان يمكن تحقيقه بسهولة أثناء مرحلة التصوير.

وبعبارة أخرى فإن المخرج هو قائد الصف الأمامى الذى يبدأ دوره من مرحلة تسلُّم النص وحتى يصل به إلى آخر مرحلة تفصيلية من مراحل الإنتاج التلفزيونى.

## فريق مرحلة الإنتاج Production

**مدير التصوير Director of Photography** تمثل علاقة المخرج بمدير التصوير أهمية خاصة أثناء إنتاج الفيلم ، لأن لمدير تصوير الفيلم دورا في غاية الأهمية من خلال مسؤوليته عن الإضاءة وتكوين الصورة أثناء عملية التصوير.

كما أنه يتحكم بدرجة كبيرة في تصميم الموقع وبالتالى في تصميم الصورة المرئية النهائية للفيلم ، أى أنه يقوم بتقديم تفسير بصري من الصور المتحركة للصفحة المكتوبة ولرؤية المخرج ، فتقنية الإضاءة والكاميرا تجتمعان لرواية قصة مؤلفة من الصور.

وتقع في دائرة مسئولياته اختيار نوع نيجاتيف الفيلم ، ومعدات الإضاءة ، وعدسات الكاميرا. وتفيد الإضاءة في وضع الحالة العاطفية ، وتطور الشخصيات ، وإخفاء أو إظهار تفاصيل معينة بغرض جذب المتفرجين إلى القصة. وموافقة مدير التصوير ضرورية على الديكور ، والأكسسوارات ،والملابس ،والشعر ، والماكياج ، وهو يعمل بالتعاون مع المصور **Camera operator** ، وعامل الإضاءة **gaffer** ، وعامل الكاميرا **key grip** .

**المصور Camra Operator** هو المسئول أمام المخرج ومدير التصوير عن التصويربالكاميرا ، وحركتها ، وضبط بؤرة العدسة ، وأي أمر يتعلق بما هو موجود داخل الكادر الذي تراه الكاميرا أثناء التصوير ، وهو من قلائل العاملين في الفيلم الذين يمكنهم رفض طبع اللقطة بعد تصويرها لأن فيها خطأ ،كما يمكنه أن يطلب إيقاف التصوير اذا أحس بأن اللقطة لا يتم تصويرها بالشكل المتفق عليه مع المخرج ومدير التصوير .

**مساعد المصور Grip Key** مساعد المصور هو المسئول عن تنفيذ حركات الكاميرا أثناء التصوير بناء على قرار المخرج ومدير التصوير ، ومن مهامه الضرورية أن يقوم بتسهيل أو تنفيذ حركات الكاميرا على حاملة الكاميرا **dolly** أو ذراع الكاميرا **boom** أو الرافعة **crane** أو الشاريو **Tracking**، وبالتالي فهو يعمل على عدد من المعدات الكثيرة والمتنوعة.

**عامل الإضاء ة Gaffer**

يعتبر مدير الإضاءة (يطلق عليه أحياناً **Chief Lighting Technician** ) وهو المسؤول الرئيسي الأول عن الإضاءة داخل الأستوديو أو مكان التصوير. فهو مسؤول عن توفر الإضاءة الكافية ومدى ملاءمتها للتصوير ، وهو مسئول أمام مدير التصوير في كل ما يختص بالإضاءة فهو المسئول عن عمل قائمة بكل معدات الإضاءة المطلوبة فى تصوير الفيلم ،ومسئول أيضا عن الصيانة ، واختيار المعدات الكهربائية، وتركيب الضوء في مكانه وضبط مستواه أثناء التصوير وكل ذلك تحت إشراف مدير التصوير.

**مهندس الصوت Mixer Sound Production** المخرج ذو الخبرة يولى اهتماما خاصا باحتياجات مهندس الصوت أثناء التصوير ، والتي عادة تكون جوهرية في الفيلم ، وغير مكلفة في ذات الوقت ، وعلى الرغم من أن مهندس الصوت يعمل تحت إشراف المخرج ، إلا أنه يعمل أكثر قرباً من مدير التصوير .

ومهندس الصوت فى هذه المرحلة مسئول عن تسجيل كل الأصوات التى يتم تسجيلها أثناء التصوير ،سواء كان صوتا متزامنا مع الصورة ، أو صوتا غير متزامنا مع الصورة **sound wild** ومن الممكن أن يكون تسجيلا للمؤثرات الصوتية الموجودة في الموقع والتي يمكن أن يصعب الحصول عليها أو تقليدها فيما بعد التصوير، وهو أيضا من العاملين القلائل الذين يمكنهم رفض لقطة بناء على عدم جودة الصوت الخاص بها.

وهو مسئول عن توجيه كل من عامل الميكروفون والمساعد، وعندما تستخدم عدة ميكروفونات أثناء التصوير ، يقوم بإدخال صوت كل ميكروفون إلى ميكسر منفصل لتحديد المستوى المطلوب لصوت كلا منهما ، بل وعليه

أن يضع الميكروفونات بطريقة غير ظاهرة في الكادر أثناء التصوير ، فبعض الميكروفونات يمكن إخفاؤها في ملابس الممثل ، في حين أن الميكروفون البندقية **shotgun mic** يتم رفعه على ذراع خارج الكادر مباشرة ، وهو مسئول أيضا عن كتابة تقريرعمل يومى بكل الأصوات التى تم تسجيلها.

**فتاة التتابع Continuity girl** فتاة التتابع تساعد المخرج أثناء التصوير على التأكد من التزام الممثلين بالحوار ، وتدوين ملاحظات فيما يختص بأي تغيير يحدث ، كما أن عليها كتابة ملاحظات مستمرة على السيناريو لتظهر للمونتير كيف تم تغطية المشهد ، ومن المهم أن تكون قادرة على معرفة دقيقة بكيفية تصرفات الشخصية في مشهد معين وماذا كانت ترتدي وكيف كانت الكاميرا تصورها.

**التحميض والطبع Developing and Printing** يوميا ترسل كل المواد التى تم تصويرها إلى المعمل للتحميض ، إعتمادا على التقاريراليومية التى تم كتابتها أثناء التصوير ، ومن ثم يتم طباعة المرات **circled takes** التي اختارها المخرج فقط .

وما أن يتم تحميض الفيلم وطباعته ، فإن الأشرطة المطبوعة الناتجة تعتبر نسخة عمل **work print** ،كما يتم نقل صوت اللقطات المختارة فقط من شرائط الربع بوصة التى تم تسجيلها أثناء التصوير الى شرائط ماجنتيك ٣٥ ملى . ويتم تجميع صورة وصوت لقطات كل مشهد بما فيها مرات الأعادة الخاصة بكل لقطة ،حتى يمكن للمخرج ، والمنتج ، ومدير التصوير ، والمونتير ، أن يشاهدوها فى عرض خاص ،ويمكن أن يحضر آخرون هذا العرض بشرط أن يسمح المخرج بذلك. وفي هذا العرض تسجل ملاحظات حول التمثيل ، ومدى جودة الصورة والصوت ، وأي مرات التصوير يفضل استخدامها في المونتاج.

## فريق مرحلة ما بعد الإنتاج Postproduction

**المونتير Editor** المونتير هو المسئول عن بناء الشكل النهائى للفيلم ، ويتوقف ذلك على مدى توفر اللقطات الكافية ، والاحتياطية التي قام المخرج بتصويرها ، ويعتمد مدى إبداع المونتير على مدى تفاهمه مع المخرج ، فأحيانا يترك المخرج الحرية للمونتير في بناء المشهد خلال مرحلة المونتاج ، في حين أن هناك مخرج آخر يفضل متابعة عملية المونتاج من بدايتها إلى آخرها.

وبالتعاون مع المخرج يبدأ المونتير في خلق وتجميع القصة لقطة لقطة ، والمونتاج هو عملية اختيار اللقطات والمشاهد ، ومعرفة ما سوف يعرض من كل لقطة قبل الأنتقال إلى اللقطة التالية لها ،والسيطرة على السرعة ، والإيقاع ، والتدفق فى أحداث الفيلم بناء على ذلك، ورغم أنه لا يزال هناك عدد من العاملين الموهوبين الذين يعملون في الفيلم ، إلا أن المونتاج هو أول مرحلة يتم فيها تجميع العناصر المتفرقة معا.

وأثناء مرحلة المونتاج يظل التداخل المستمر والاتصال بين المخرج ومدير التصوير والمونتير الذى قد يجد أن هناك ضرورة لتصوير بضع لقطات أخرى حتى يمكن تركيب مشهد من المشاهد بشكل أفضل ، وهنا قد يسرع المخرج بتصوير اللقطات المطلوبة قبل أن يترك موقع التصوير.
وقد يعمل المونتير مع مساعد أو أكثر ليقوموا بترتيب اللقطات ومعرفة مكان كل منها ، ويمكن عمل عرض للمشاهد التي تم مونتاجها ، وقد يطلب المخرج من المونتير تغييرات أخرى ، وتستمر هذه العملية الدائرة بين المخرج والمونتير حتى تكتمل الأشرطة النهائية ، وينتهي المونتير من مونتاج النسخة النهائية **the final cut**.

**مونتير النيجاتيف Nigative Cutter** مونتير النيجاتيف هو الذى يقوم بعمل المونتاج النهائي والأخير للفيلم ، فبمجرد أن يتم الانتهاء من مونتاج نسخة العمل ترسل إلى مونتير النيجاتيف، ليقوم بتنفيذ نفس القطعات التي نفذها المونتير على نسخة العمل ، أعتمادا على أرقام الحافة المطبوعة عليها ولكن هذه المرة على النيجاتيف الأصلي للفيلم ،لينتج في النهاية نسخة نيجاتيف مطابقة تماما لنسخة العمل وهى

عملية دقيقة وخطيرة للغاية ، حيث أن مونتير النيجاتيف يتعامل مع شريط الكاميرا الأصلي وأي خطأ يحدث في هذه المرحلة لا يمكن إصلاحه وفى النهاية ترسل هذه الأشرطة إلى المعمل لطبع النسخة الأولى من الفيلم **answer print**.

**مسئول المؤثرات البصرية Visual Effects Producer** يشرف مسئول المؤثرات البصرية بالتعاون مع المخرج ومدير التصوير على وضع خطة للمؤثرات البصرية في الفيلم ككل. فيتم كتابة ملحوظة على كل مشهد يحتاج إلى مؤثر بصري ، ووصفه وصفا كاملا بقدر الإمكان. ويمكن أن تكون المؤثرات ضرورية وأساسية في مشاهد مثل شخص يتعلق بحافة شديدة الانحدار لجبل شاهق الارتفاع وعلى وشك السقوط. وهذا المؤثر يمكن الحصول عليه بتصوير العنصرين كل على حدة.

أولا يتم تصوير الممثل على خلفية زرقاء وهو يؤدي الحركات التي يطلبها منه المخرج ثم يصور العنصر الثاني : الجرف الشاهق بدون الممثل ويتم فصل اللون الأزرق من حول الممثل ، وتركيب صورته على الخلفية الجديدة ألا وهو الجرف الشاهق.

وعندما يتم التخطيط الجيد والتنفيذ الدقيق لكل من العنصرين ، فإن المتفرجين سوف يقتنعون بأن بطلهم المفضل معلق على حافة الجبل وعلى وشك السقوط فعلا .

**مازج الصوت Sound Mixer** يعمل مهندس الصوت بالتعاون مع كل من المخرج والمونتير ، ولابد أن يكونوا قادرين جميعا على ترجمة الوصف البصري إلى مدرك صوتي ، وتتضمن مسئوليات مهندس الصوت القائم بهذه العملية : مزج الحوار ، والموسيقى ، والمؤثرات الصوتية ، وخلق الجو المناسب ، مثل إضافة صدى ، أو تكرار الكلمة لتوفير إحساس جديد بالمشهد.

ويستخدم في هذه المرحلة عددا واسع التنوع من المعدات، وبشكل عام فإن عملية أخذ الأصوات وتغييرها بطريقة ما تعرف باسم عملية "تحسين الصوت **sweetening**" ، وذلك لأنه قبل هذه المرحلة تم تسجيل كل عناصر الصوت **DRY**.

فصوت الممثل في غرفة مزدحمة سوف يختلف تماما عن نفس الصوت في مخزن فارغ ، ورغم أن صوت الممثل يمكن تسجيله بدون مؤثرات المكان ، فإن مهندس الصوت سوف يضيف المؤثر المناسب للصوت المحيط. والواقع أنه لا يوجد ما يضايق المتفرج أكثر من أن يرى صورة لشخص يتكلم مع آخر في التليفون ويسمع الصوتين بنفس المستوى من الوضوح، والأكثر إقناعا أن يبدو أحد الصوتين قادما عبر خط تليفوني ، فلابد أن يبدو أقل مستوى وأبعد مسافة ، لأن هذا هو ما يتوقع عقل المتفرج أن يسمعه.

ومهندس الصوت مسئول أيضا عن تسجيل أي حوار إضافي ، وهذا يحدث عندما يكون تسجيل أحد أسطر الحوار سيئا بسبب ما في الموقع من ضوضاء زائدة وتسمى عملية إضافة حوار بديل **ADR" or additional Dialogue replacement** " ، وهى تتم عن طريق إعادة عرض المشهد المطلوب بينما يقوم الممثل بالقاء الحوار بما يتناسب مع التوقيت وطريقة إخراج الألفاظ الظاهرة في الصورة.

**مسئول المؤثرات الصوتية Production Sound Effects** يعمل مسئول المؤثرات الصوتية مع مونتيرالصوت ،وهو يقوم بخلق كثيرا من المؤثرات الصوتية التي يتطلبها الفيلم والتى لم يستطع مهندس الصوت تسجيلها أثناء التصوير ، مثل خطوات الأقدام التي تسير إلى الباب ،شخللة المفاتيح ،فتح الباب، ويجب أن يكون لدى هذا الفنان حاسة بالتوقيت الذي يتطابق مع الحركة الموجودة على الشاشة.
وتسجل هذه المؤثرات الصوتية الجديدة بحرص ثم توضع بدقة في تزامن مع الصورة أثناء المزج النهائي ، ويتم القيام بتسجيل المؤثرات الصوتية فى قاعة للتسجيل مختصة بذلك ، وهى مليئة بأنواع مختلفة من عينات الحجارة والأتربة ، مثل الأسمنت ، والحصى والرمل ، كل منها يستخدم لعمل أصوات معينة.

كل هذه العناصر الصوتية تجمع وتمزج في النهاية وتسجل على شريط صوت واحد عن طريق جهاز مزج الصوت **Sound Mixer** ، ويمكن أن يكون هناك عدد كبير من هذه المسارات الصوتية للفيلم الواحد

**مشرف العناوين Titles Supervisor** هو المسئول عن إنتاج العناوين الرئيسية فى بداية الفيلم وكذا قائمة العناوين الأخيرة ، وهو يعمل بالتعاون مع المخرج والمشرف على المؤثرات البصرية.
ويتضمن عمله الإشراف على تصميم العناوين وإبداع المؤثرات البصرية الخاصة بها، ويمكن أن تكون العناوين بسيطة للغاية كبطاقات ثابتة أسود وأبيض وتتدرج إلى الرسوم المتحركة المعقدة التركيب المنفذة بالكمبيوتر.

**التعاون فى صناعة الفيلم** : طوال مرحلة انتاج الفيلم لابد أن يقوم المخرج بتوصيل فكرة ما إلى مساعديه وكل العاملين معه ، والذى قد يصل عددهم الى المئات فالعمل الفني يقوم على التعاون ، ولابد من تضافر الجهود لإبداع فيلم واحد..وصناعة الفيلم أو المسلسل هي فن يقوم على الاتصال ، والإبداع البصري ، والتنظيم. . وأي تردد أو خطأ نتيجة فشل الاتصال يمكن أن يرفع من ميزانية الفيلم.

المخرج هو القائد الفنى فى عملية صناعة العمل التلفزيونى ، وهو المسئول عن ترجمة السيناريو إلى الشاشة، والتأكد من تكامل العناصر الفنية فى حدود الميزانية المتاحة للعمل الفنى التلفزيونى .

**يتركز العمل الرئيسى للمخرج أثناء مرحلة الإنتاج التصوير**
( على توجيه الطاقات الإبداعية لمجموعة العمل والمثلين إلا أن عمله يشمل أيضاً مراحل ما قبل الإنتاج السيناريو والإعداد ) ،
**ما بعد الإنتاج المونتاج** ، وإن كان هذا أيضاً يعتمد على طبيعة العمل الفنى التلفزيونى . وهناك مدرستان تنظران بطريقتين مختلفتين إلى دور المخرج فى صناعة العمل الفنى التلفزيونى..

فترى في الأولى المخرج صاحب العمل الفنى التلفزيونى و"مؤلفه" " بينما تراه في الثانية شريكاً فى العمل وقائداً له . وقد تراجعت حديثاً نظرية المخرج المؤلف بسبب التقدير المتزايد للطبيعة التعاونية للعمل

التلفزيونى , ولا شك أن مساهمات كاتب السيناريو , والممثلين , ومدير التصوير هى بالفعل حيوية للغاية ، ومؤثرة فى نجاح العمل الفنى التلفزيونى . ورغم اختلاف مساحة الدور الذى يقوم به المخرج من مشروع لآخر, فإن جوهر مهمته دائماً هو القيادة , وهذه القاعدة تنطبق على كل أنماط الإنتاج .

## أثناء التصوير

يشرف المخرج على الجوانب الفنية لتسجيل كل لقطة وذلك من خلال متابعة الملاحظات ، أومن خلال السيناريو المرسوم **storyboard** , أو خطة التصوير فى الموقع نفسه . وهو يعمل طوال الوقت بالتعاون الكامل مع مدير التصوير.

ولكن أحياناً , وتبعاً لاحتياجات العمل الفنى التلفزيونى , يوجه المخرج اهتمامه لقسم بعينه ولكن الحقيقة أن كل الحرف تلعب دوراً مهمًا فى صناعة العمل الفنى التلفزيونى ، والمخرج الناجح هو الذى يحترم ، ويشجع قدرات وأدوار كل حرفة على حدة حتى يستطيع في النهاية أن يحصل على أفضل أداء لكل منها .

عندما يبدأ المخرج العمل فى مسلسل ، يجب أولا أن يفسر ويشرح نص السيناريو ، وعملية تفسير النص هى عكس عملية كتابته، فكاتب السيناريو يطور القصة حول شخصيات ، وأفكار بينما المخرج كمفسر ، أو شارح للنص يتخلص من القصة ليحدد تلك الشخصيات والأفكار. وهذا هو المطلوب قبل أن يقوم المخرج بتقرير خطة تحويل السيناريو إلى مسلسل . ولفهم السيناريو ، يجب على المخرج تحليل النص من خلال عدة قراءات ، إذا كان من الجائز عدم قيام مساعد المخرج بالتحضير الأدبى..فإن قيامه بالتحضير الفنى جزء بالغ الأهمية لا يتجزأ عن طبيعة عمله ، في النهايه كل قصة عائله هي فيلم افرادها هم الابطال ورب الأسره هو المخرج.
هناك مخرج يتدخل في التصوير..يصور بنفسه المشاهد..وهناك مخرج يمنتج بنفسه..او يتدخل في المونتاج اوالمؤثرات.. المخرج في النهايه هو المسؤل وهو من يتلقى اللوم او المديح..

**الخلاصه :** هناك اطار خارجي للمهام لا يمكن تجاوزه.. لكن يتم التحرك داخله ، عندما تعطي نفس السيناريو لاثنين من المخرجين..هنا سيظهر الفرق في الإخراج ويمكن التفضيل بينهم ..أما أن تتم المقارنة بين مخرج فيلم تاريخي وفيلم خيال علمي..ويتنافسون على جائزة واحدة ..وأجد أن الكلام نفسه ينطبق على جوائز التمثيل..حيث إن المقارنة ستكون أصدق لو كانت بين ممثلين يمثلون نفس الدور ..ولكن بكل تأكيد..هو افتراض لا يمكن تحقيقه..رغم أنه أقرب الطرق إلى المصداقية والعدل ..

## المقصود بالتحضير الفنى

استيعاب مساعد المخرج لديكوباج العمل الفنى التلفزيونى وتقسيمه **down Breaking** حسب مقتضيات التنفيذ..والمخرج..والميزانية .

## تحديد التتابع الزمنى للعمل الفنى التلفزيونى وعمل timing أولى له .

ويعد الشخص المسئول عن معاونة المخرج داخل غرفة المراقبة **Control Room** والذى يقوم بالإشراف على جهاز إختيار اللقطات والتقطيع **Video switcher** أحد أهم عناصر الإخراج من الناحية الفنية . ويعد هذا الشخص أيضاً مسؤولاً عن التنسيق بين كافة العناصر التقنية للإنتاج . ومن المهم القول أنه فى ضوء مدى ضخامة العمل الفنى ، تكون هناك دائماً حاجة ماسة للاستعانة بالعديد من المساعدين للمنتج والمخرج لمواجهة المتطلبات الكثيرة التى تواجه المخرج أثناء العمل فى الأعمال الإنتاجية الضخمة وأثناء إجراء " البروفات " يقوم هؤلاء بتدوين ملاحظاتهم بخصوص الاحتياجات الإنتاجية ، منبهين العناصر المشاركة فى العمل للتغييرات التى تتم أولاً بأول..إلخ .

يلاحظ ان كلمة الإخراج او السيناريو كثيرا ما تقترن بالعروض والاعمال المسرحية او السينمائية او التلفزيونية والإذاعية ، وهذه الاعمال غالبا ما يسيطر عليها ويقودها شخص يطلق عليه مخرج أو السينارست ، في الحقيقة ان هذان الشخصان يعدان من الأشخاص الذين يتميزون بصفات نادرة ومهمة

كونهما ينفردان في اغلب الأحيان بصفات نادرة كالموهبة والتخطيط والوعي والذكاء والقيادة والتنظيم والسيطرة على كل مرافق العمل أو العرض.

يكون عمل المخرج مختلط مع عمل السيناريو بحكم ان الرؤيا تنبع في العملين أي ان للمخرج رؤيا وللسينارست رؤيا في طرح قضية ما ، لذا فان العمل الإخراجي مقترن بالسيناريو والسيناريو أيضا مقترن بالإخراج ، فالسيناريو لايرى النور ما لم تكون هنالك عملية إخراجية تحول كلمات النص الى صور .

كذلك العمل الخارجي لا يمكن ان يكون مالم تكون هناك نصوص سيناريو يستند عليها المخرج لخلق الصور في الفيلم ، إذن هناك ترابط مابين السيناريو والإخراج ، وهنا سنبدأ أولا بمفردة الإخراج كي نفهم مانريد الوصول له رغم ان السيناريو يسبق الإخراج كون ان الإخراج هو عملية تحويل السيناريو الى عرض ،إلا إننا نرى ان الإخراج يسبق السيناريو بحكم ان السينارست إنما هو مخرج ولكن من نوع آخر ، أي انه مخرج لرؤيا كما هو الحال مع المخرج ، فمن خلال كتابة النص يصوغ الأحداث وينظمها وفق رؤيا شاملة أو عامة ، بينما المخرج يخرج العمل تنفيذا وبصورة دقيقة وخاصة أي ليس شاملة أو عامة كما مع السينارست بل هو يخرج وضمن أجزاء صغيرة جدا في اللقطات أو المشاهد.

## الشكل النهائى للقصة التلفزيونية بعد الانتهاء من مراحل إعدادها ومعالجتها.

وتحتوى كل البيانات الوافية والتعليمات الفنية المفصلة بدقة ، وتشمل وضع الكاميرا وحركاتها وتحديد الانتقالات فى كل مشهد وفى كل لقطة ، وأحجام اللقطات . ويقوم المخرج عادة بكتابة نص التصوير ، وربما يشترك معه المؤلف الذى وضع الإعداد التلفزيونى للقصة الأصلية .

سنبدأ بالمخرج وبشكل تفصيلي كي ندرك عمل السينارست بسهولة فيما بعد ، فالمخرج من وراء كل الأفعال والتصرفات والنفقات والتوجهات وما الى ذلك ، أنها عملية أشبه ما تكون سحرا ، فهي تجني المكاسب بثمن

قليل وتحقق الأهداف دون خسائر تذكر ، مقارنتا بالعمليات المماثلة التي لا تعتمد الإخراج ، فالعمل الإخراجي آو السيناريو إنما هو بمثابة توجيه أو تصويب للمجتمعات من خلال طرح كم من الثقافات أو المعلومات وفق رؤيا فنية عالية.

**ان الإخراج متوافر بحياتنا اليومية بشكل كبير**

إذن هناك كم من التصرفات والإجراءات والتنظيمات في السلوك أو التصرف ، هذا الشيء هو الإخراج أو السيناريو بعينه ، إلا ان طبيعة هذا النوع من الإخراج أو السيناريو يكون بنسب وبحالات متباينة من حال الى آخر ، وكذلك نرى على سبيل المثال ان وضع الإخراج يكون في شركات الإنتاج السينمائي العملاقة كشركة **Warner Bros**) ورانر بروز أو مترو جولدون ماير أو**Colombia**) كولومبيا غير الوضع الذي هو عليه في شركات الإنتاج السينمائي المصرية .

فطبيعة الإخراج في الشركات العملاقة مستند الى إمكانيات عملاقة من توفير الأموال التي قد تصل الى نصف مليار دولار لإنتاج فيلم بينما نجد ان الإمكانيات في الشركات المصرية لا يمكن ان يصل ولو لمليون دولار في اغلب الأحيان ، بطبيعة الحال ان مثل هذا الأمر سيقود الى نوعية متباينة من حيث النتيجة التي تعتمد بالأساس على كم الإمكانيات ، وذلك من خلال الإقناع الذي يتمتع به السيناريو أو العمل السمع بصري في التأثير بالمجتمعات .

ان التلفزيون أصبح هو الذي يحدد الذوق للمتلقين ، فكثير من التصرفات البشرية نرى الآن تأثرها متصاعد ومتزايد بفعل الإخراج السينمائي والتلفزيوني ، فبعد ان انتشرت السينما لسنوات طويلة في العديد من الدول والمجتمعات نرى ان اغلب تلك المجتمعات تأثرت ومن ثم تغيرت بفعل العمل السينمائي الذي ظهر من على الشاشة ، فالأزياء التي يرتديها البشر في الكرة الأرضية الآن تكاد تكون موحدة بحكم التأثير الناجم من السينما والتلفزيون ، فهذه الأزياء إنما هي ذات الأزياء التي ظهرت أول مرة من على السينما.

ونود هنا ان نبين بان القدرات الإخراجية التي هي بالأساس غير قاصرة على المخرجين في السينما أو التلفزيون ، ان عملية الإخراج ليست مهنة فقط ، إنما هي بصيرة متوقدة لخلق الأشياء من العدم ، أي ان المخرج هو إنسان عادي، إلا انه يتمتع بإمكانيات الساحر الذي يبهر الناس بالبدع والتنظيم لتحقق التأثير بالمجتمع ، وما لم يتمتع هذا الإنسان المخرج بإمكانيات التأثير بالمجتمع لايمكن ان يكون مخرج .

والمخرج بالإضافة الى انه مبدع فهو إداري ناجح أيضا، وما لم يكن إداري فهو مخرج فاشل ، إن مهمة الإخراج مهمة شاقة ، تتطلب جهدا وفنا ، حيث يتم الخلق الفني ، ويتحول اللفظ المكتوب الى الفيلم المعروض ، في صورة مرئية وصوت مسموع ، هي الخطة المرسومة للحركة في المنظر ، والتي تتلاءم بين الممثل وبين ما يحيط به من أشياء وممثلين .

المخرج هو المسئول الأول عن تحقيق الفيلم في صورته النهائية وهذه المسؤولية لها وجهان الفيلم الأول خلاق والثاني إدارى ، فمن الناحية الأولى يعتبر المخرج بمثابة الفكر الحساس الموحد لكل العناصر الفنية التي تتعاون في تشكيل الفيلم في صورته النهائية . ومن الناحية الأخرى فالمخرج هو المدير الفني لجميع الفنيين والفنانين الذين يعملون في الفيلم فهي عملية فنية وإدارية شاملة تبدأ بالسيناريو مرورا بتقدير الميزانية وطاقم العمل وغيرة وتنتهي بالفيلم الجاهز للعرض .

**الصفات التي تميز المخرج عن باقي الشخصيات يمكن تلخيصها بما ياتي:-**

| | | |
|---|---|---|
| ١- الخيال الخلاق | ٢- رباطة الجأش | ٣- التفكير المنطقي |
| ٤- الإختيار | ٥- هدوء الأعصاب | ٦- القيادة |
| ٧- التهجين والتركيب والمزج | ٨- التفسير | ٩- الإدارة المركزية |

## المخرج هو الموجه الأساسي في العملية الإنتاجية

من خلال معرفته التامة والشاملة لكل دقائق وتفاصيل العمل الفني حيث يوجه مدير التصوير والمونتير ومصمم المناظر ومدير الإضاءة والممثلين والماكيير ومهندس ومسجلي الصوت وشخصيات أخرى مهمة في تنفيذ العمل التلفزيوني والسينمائي ، وبما ان المخرج يوجه أولئك الفنيين والحرفيين والإداريين فهو على معرفة ودراية بكل تلك العمليات الفنية لدرجة ان بإمكانه ان ينوب عن كل واحد منهم في حال غيابهم أو حدوث ظروف استثنائية.

والمخرج يجيد أعمال الفنيين المشاركين في العملية الإنتاجية و يفقه كل الأمور التي تحيط بالعمل من تشكيلات صورية ومؤثرات خاصة وتصميمات خاصة بالأزياء والمناظر والمخرج هو في ذات الوقت بارع في كتابة النص أو السيناريو، وبارع أيضا في معالجة الدرامية لكل الأحداث والمواقف التي يعتمد عليها العمل الفني .

المخرج هو ليس الرجل الذي يجلس على الكرسي ويأمر كيف ما يشاء بل هو مفكر ومفسر وقائد عظيم ومدير ناجح ومؤسس لفكرة قد تكون بسيطة، إلا انه يجعلها قضية على مستوى دولي ، فمخرج عظيم مثل الفريد هتشكوك يعمل خطاط ، أو مخرج مثل مصطفى العقاد يعمل مساعد مخرج و مساعد إنتاج ، أو مخرج مثل كلينت ايستوود يبدأ كممثل بادوار سينمائية ، أو مخرج مثل ستيفن سبيلبرغ يهوى الإخراج السينمائي من خلال تصويره بكاميرا نوع ٨ ملم ...الخ .

كلهم مبدعين في تلك الاعمال السهلة أو البسيطة كما تبدو للبعض كونها تشكل أجزاء بسيطة من الفيلم ، المخرج هذا الإنسان المسئول عن الاعمال الكبيرة يرتقي في اغلب الأحيان بصناعة ابسط الأجزاء من العمل ، وهم بالنتيجة يظهرون من الاعمال المتميزة التي تحقق إقبال جماهيري ، ان هؤلاء المبدعين قلائل في الأوساط الفنية والإعلامية كونهم يجمعون ما بين الممارسة والإبداع والخبرة بحكم التراكمات التي توافرت لديهم من

جدية العمل الذي يقدمون عليه ، وهي تصورات من خلال الخبرة كان يكون المخرج عامل إنتاج قبل عشر سنوات أو أكثر أو ان يكون مونتير قبل عشرون عام أو مساعد مصور أو مدير إنتاج أو أو ..الخ .

المخرج الأكثر احتمالا للنجاح هو الشخص الذي شق طريق مبتدى كفتى لوحة الأرقام (كلاكيت) أو مساعد للمصور أو مساعد في حجرة المونتاج ، أماّ المخرج الذي لا يعرف عن أداء الكاميرا وتسجيل الصوت والمونتاج إلا القليل فهو في مركز لا يحسد عليه .

## من المخرجين النادرين يجمعون ما بين المقدرة وقوة الخلق والإبداع

وبالمعرفة الفنية السليمة ، أولئك هم المخرجون العظام ، لايكفي ان يتخرج الإنسان من معهد للسينما أوأكاديمية فنية ليصبح مخرجا على الفور ، بل ان هناك حيثيات عديدة لابد ان يسهب بها الإنسان ويتوغلها كي يتمكن من ان يصبح مخرجا ناجحا ، فهذه الحيثيات إنما هي أسرار للعمل الإخراجي على الإنسان ان يغوص بها ليتعمقها كي يتحقق الإدراك الكافي للعمل الإخراجي ، فبالإضافة الى الموهبة التي لابد ان يتميز المخرج بها ، هناك الممارسة العملية التي هي أساس لا يمكن الاستغناء عنها كي يكون الفرد بصفة مخرج .

# الباب التاسع

## الفروق الأساسية بين منهجي الفيلم الروائي والتسجيلي

### ١ ) منهج الفيلم الروائي :

منذ قرن كانت مهارة الحرفي هي السبيل الوحيد الذي يكفل تسجيل صورة شخص أو مكان أو شيء من أجل المتعة أو لاستخدامها كمرجع، أما اليوم فقد حل علم التصوير محل تلك المهارة الحرفية. ومنذ الأيام الأولى للمونتاج السينمائي وحتى الوقت الحاضر ومعظم حرفية الفيلم الروائي التي انبعثت من الأستوديوهات تبنى على حقيقة أن الكاميرا تستطيع أن تنقل الظواهر فوتوغرافيا على السليلوز الحساس ، وأنه يمكن من النيجاتيف عمل طبعة تعرض مكبرة على الشاشة بواسطة آلة العرض ، ونتيجة ذلك أن الاهتمام الذي وجه إلى المثلين والمنظر كان أكثر مما وجه للمنهج الذي عن طريقه أمكن إظهاره على الشاشة. وهذا النظام الإنتاجي يتلاءم تماما مع التنظيم الإداري للأستوديو السينمائي الحديث ، فالحركات المناسبة للكاميرا والميكروفون تخلق أطوالا متعددة من السليلويد تتطلب مجرد التهذيب والجمع في تتابع صحيح لنحصل في النهاية على شيء له طبيعة الفيلم، وأحيانا تستخدم حيل الكاميرا أو الصوت البارعة لإبراز مثلا فكرة مرور زمن أو لإبراز تغير المنظر. إن الأمر ليس بهذه السهولة ، ولكن الناحية الجوهرية هي أن الفيلم المنتج فيض من الحياة ويعبر عن المغزى بواسطة نقل التمثيل إلى الشاشة والكلمات إلى مكبر الصوت.

لذلك فمهارة الفنان تكمن في معالجة القصة وإرشاد المثلين في الإلقاء والتعبير بالحركة وتجميع المناظر المنفصلة على هيئة فيلم وتحركات الكاميرا وتناسب المجموعات. في كل هذا يساعده كتاب الحوار والمصورون ومهندسو المناظر وخبراء الماكياج ومسجلو الصوت والمثلون أنفسهم ، بينما يقوم قسم المونتاج بتجميع المناظر التي تنتهي حسب ترتيبها الأصلي .

وفي هذه الحدود فإن الفيلم الروائي قد اتبع التقاليد المسرحية في موضوعه بدقة ، وبمرور الزمن استبدل

بالأشكال المسرحية الأشكال السينمائية ، وبالتمثيل المسرحي التمثيل السينمائي طبقا لمتطلبات الكاميرا والميكروفون.

## ٢) منهج الفيلم التسجيلي :

إلا أن المجموعة الفكرية المقابلة إذ تقر نفس الوظائف الأولية للكاميرا والميكروفون وآلة العرض، تبدأ في الاعتقاد بأن أي شيء يصور أو يسجل على السليولويد لا يكون له معنى حتى يصل إلى منضدة المونتاج ، وأن المهمة الأولية للإبداع السينمائي تكمن في المنبهات المادية والعقلية التي يمكن أن يقدمها من يقوم بالمونتاج . فطريقة استخدام الكاميرا والعديد من حركاتها وزوايا الرؤية بالنسبة للأشياء التي تصور والسرعة التي تظهر بها الحوادث بل وحتى ظهور الأشخاص والأشياء أمامها ، كل هذا تهيمن عليه الطريقة التي ينجز بها المونتاج ، وينطبق هذا تماما على الصوت ، ومثل هذا المنهج يتضمن أن عقلا واحدا يتحمل مسئولية شكل الفيلم الكامل ومعناه ، ويجري عملية المونتاج ، كما يقوم في بعض الحالات بالتصوير، وذلك حال لا يلائم مناهج الإنتاج الواسع النطاق بتاتا.

وفي هذه الحدود حدث تحول بعيد عن التقاليد المسرحية إلى ميادين الواقع الواسعة، حيث اعتبرت تلقائية السلوك الطبيعي خاصية سينمائية ، واستخدام الصوت بطريقة خلاقة استخداما ترديديا ، وهذا هو الأساس الحرفي للفيلم التسجيلي بلا شك.

إن الفيلم التسجيلي يتطلب طرقا جديدة في بنائه، ومبادئ جديدة في إنتاجه، مغايرة لتلك التي تحكم الفيلم الروائي، والأهم من كل ذلك أنه يتطلب موقفا جديدا من السينما. فما هو هذا الموقف، وما هي المواد والوسائل الفنية التي يستخدمها العاملون في حقل الفيلم التسجيلي للتعبير عن هذا الموقف؟

## مصطلحات بدء التصوير في كل من التصوير السينمائي والفيديو :

### مصطلحات التصوير السينمائي

١- مساعد المخرج : يستخدم كلمة ( دور صوت) .

٢- مسجل الحوار : يستخدم كلمة داير .

٣- مساعد المخرج : يستخدم كلمة دور الكاميرا

٤- مساعد المخرج الثاني ( عامل الكلاكيت ) يذكر بيانات اللقطة ويضرب الكلاكيت

٥- المخرج : يستخدم كلمة **action** حركة .

٦- الممثلين : يقومون بأداء الحركة والجمل الخاصة بهم .

٧- المخرج : يستخدم كلمة **stop** .

٨- كل إدارة تسجل البيانات الخاصة باللقطة في التقرير الخاص بها .

### مصطلحات التصوير بالفيديو :

١- مساعد المخرج: يستخدم كلمة دور الشريط .

٢- مسجل الفيديو : يستخدم كلمة داير .

٣- مساعد المخرج الثاني ( عامل الكلاكيت ) : يستخدم كلمة تذكر بيانات اللقطة .

٤- المخرج : يستخدم كلمة حركة **. action**

٥- الممثلين : :يقومون بأداء الحركة والجمل الخاصة بهم .

٦- المخرج : يستخدم كلمة **stop** أو قطع .

٧- كل إدارة تسجل البيانات الخاصة باللقطة في التقرير الخاص بها .

الحالة الوحيدة التي يمكن أن يتكلم فيها شخص أخر غير المخرج أثناء تصوير اللقطة ويقول أقطع **stop** هي عندما تكون هناك مشكلة تقنية تمنع تسجيل اللقطة

ملاحظة هامة : أحيانا يكون على الممثلين الاستمرار في أداءهم للقطة حتى لو لم يتذكروا جملة من الحوار لأن المخرج قد يستخدم جزء من اللقطة أو الإعادة فيما بعد.

تقرير الكاميرا :

كل إدارة مسئولة عن تدوين التتابع في المشاهد واللقطات الخاصة بها . وتسجيل كل ذلك في تقاريرها الخاصة.

ويتسلم المونتير في نهاية التصوير التقارير الآتية : –

– تقرير فتاة السيناريو ( إدارة الإخراج ) :

وتختص ملاحظات فتاة السيناريو بكل من تتابع اللقطات ، واللقطات الاحتياطية ، وملاحظات المخرج

– تقرير الكاميرا ( إدارة التصوير ) .

– تقرير الصوت ( إدارة الصوت )..ويختص التقريران الخاصان بكل من الكاميرا والصوت بالتفاصيل التقنية ، التي تستخدم لتحقيق التتابع ، وتدوين المشاكل الخاصة بآلات التصوير ، وأجهزة تسجيل الصوت .

تعتبر صناعة الفيلم صناعة كبيرة و ضخمة بحد ذاتها مثلها مثل أي صناعة أخرى إن لم تفوقها ضخامة، فكثيرون منا يعتقد أن إنتاج الأفلام أمر سهل فهو لا يتطلب سوى ممثلين و مصورين و مخرج و منتج، بينما الأمر في الحقيقة أكبر من ذلك فصناعة الفيلم أمر معقد و يحتاج إلى أشهر و ربما سنوات مقارنة بمدة الفيلم نفسه التي قد لا تتعدى الثلاث ساعات. فطاقم الفيلم في الأفلام الضخمة قد يصل إلى أكثر ١٠٠٠ شخص ما بين ممثلين و مصورين و حرفيين و كومبارس و فنيون للأصوات و مصممي الأزياء و أخصائيي الإضاءة و الخلفيات و الألوان و الكاميرات و المكياج و غير ذلك.. و نظراً لأن الأمر غاية في التعقيد و التشعب ( بسبب كثرة العاملين و تشعب أو تداخل مهماتهم ) فقد قررت أن أكتب مرجعاً باللغة العربية ألخص فيه طاقم الفيلم مع مهمة كل شخص و سأستخدم الترتيب الأبجدي الإنجليزي لهذه الواجبات و المهمات..آملاً أن تكون هذه الكتابات مفيدة لنا جميعاً لزيادة ثقافتنا السينمائية الضحلة.

**المؤلف.. على العتر.**

**روائى وسيناريست ومخرج حاصل على الجائزة الذهبية لأحسن مخرج في مهرجان الاذاعة والتليفزيون عام ١٩٩٨م.**

أخرج للسينما فيلمين : شروق قصة وسيناريو وحوار واخراج

تلاتة ع النوتة قصة وسيناريو وحوار واخراج

قام باعداد عدة برامج تليفزيونية للتليفزيون المصري.واعداد واخراج برامج وسهرات للتليفزيون البحريني

قام بكتابة الاعمال الدرامية منها :-

& مسلسل جذور الشر ٣٠ حلقة درامي اجتماعي

& مسلسل عناقيد الشرَ ٣٠ حلقة درامي اجتماعي

& مسلسل ندى والفجر ٣٠ حلقة بوليسي اجتماعي

& مسلسل مجانين كاجوال ٣٠ حلقة كوميدي اجتماعي

& مسلسل مغاوري يغزو المدينة ٣٠ حلقة كوميدي نصف ساعة

& برنامج سيمي دراما شخصيات انزل الله فيهم قرانا حاصل على موافقة الازهر ٣٠ حلقة

& مسلسل درامي ديني ١٥ حلقة باسم رايات الاسلام مجاز من الأزهر

نشر له روايات .. ندى والفجر / شروق في الليل / عناقيد الشر / العنكبوت / أرنب وتمن / تلاتة ع النوتة / حكاية بلبل وسونة / أسرار الميناء / صراع الحياة /

& مجموعة قصصية (ذات الكاب الأحمر)

نشر له كتب دراسات وفنون للمكتبة السينمائية:-

أساسيات كتابة السيناريو - حرفيات التصوير التليفزيوني - المخرج والإبداع الفني - حرفيات الإخراج التليفزيوني - أساسيات التصوير الفوتوغرافي والإضاءة – فنيات المونتاج التليفزيوني - اعداد الممثل/ الإضاءة بين السينما والتليفزيون

عنوان البريد الالكتروني ali.etre@yahoo.com

## مراجع الإخراج

1- Directing Television: A Professional Survival Guide
by Nick Bam ford
2 - Effective TV Production by Gerald Millerson
3 -TV Production By Dialogue Queen, Ehow Contributor
4 -Television Production Techniques by Ashok Jailkhani and Maharaj Shah
5 - Basic Studio Directing by Jim Owens
6 - Television Production by Jim Owens, Millerson and Gerald Millerson
7 - Directing And Producing for Television: Ivan Cury
8 - Video Production Handbook by Gerald Millerson, Jim Owens
9 - Studio Television Production and Directing by Andrew Hicks Utterback
10 - Television Production Handbook by Herbert Zettl
11 - Television Production by Richard L. Williams

الناشـر

سلسلة كتب دراسات سينمائية

٧٣

حرفيات الإخراج التليفزيوني
على العتر

دراسات سينمائية

فكرة وتنفيذ الغلاف
للمؤلف

الطبعة الأولى
القاهرة ٢٠١٦

رقم الإيداع : ٩٨١٤ / ٢٠١٦

الترقيم الدولى: ٦-٠٠-٣٠٤-٩٣-٩٧٧-٩٧٦